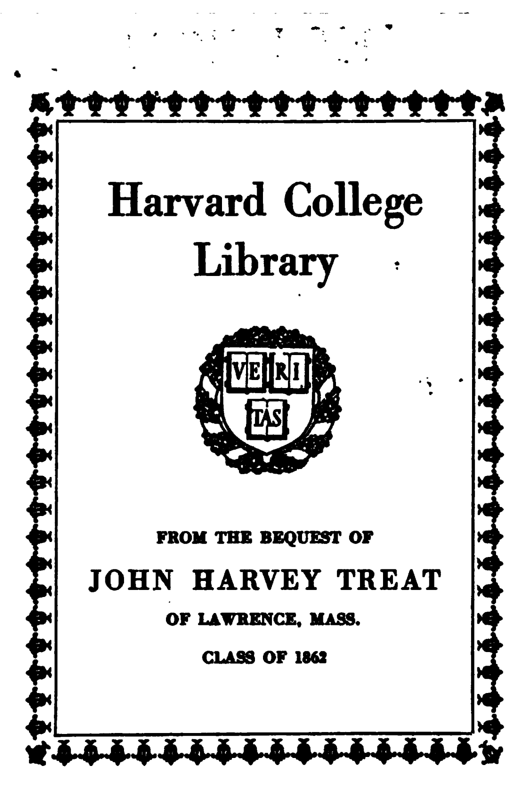
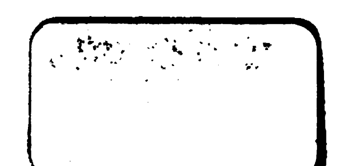
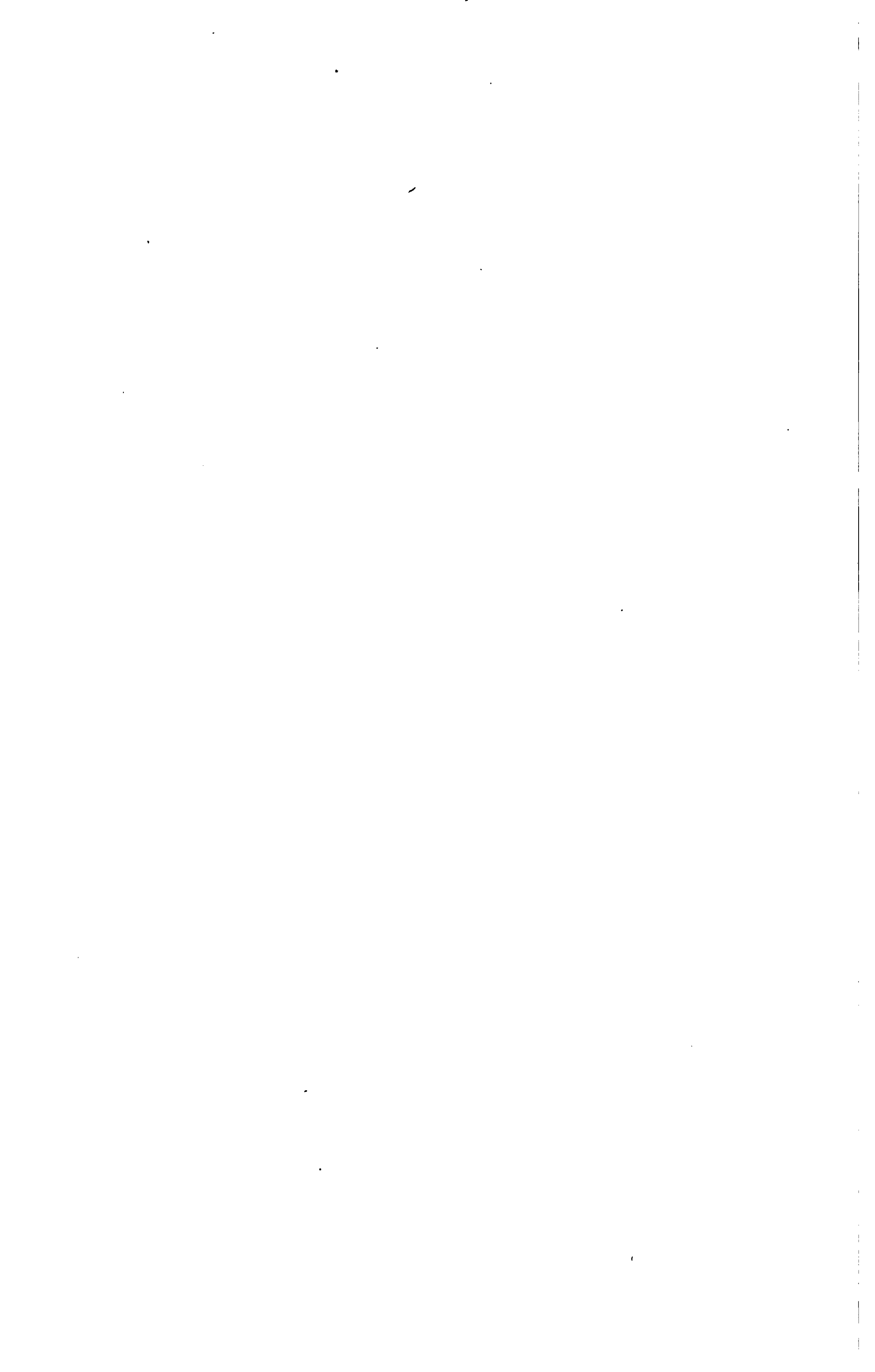



Harvard College
Library
VE RI TAS
FROM THE BEQUEST OF
JOHN HARVEY TREAT
OF LAWRENCE, MASS.
CLASS OF 1862





Kleine Handbücher

der

Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

Hermann Kretzschmar

Band II

Geschichte der Motette

von

Hugo Leichtentritt



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Geschichte

der

MOTETTE

von

Hugo Leichtentritt



Leipzig

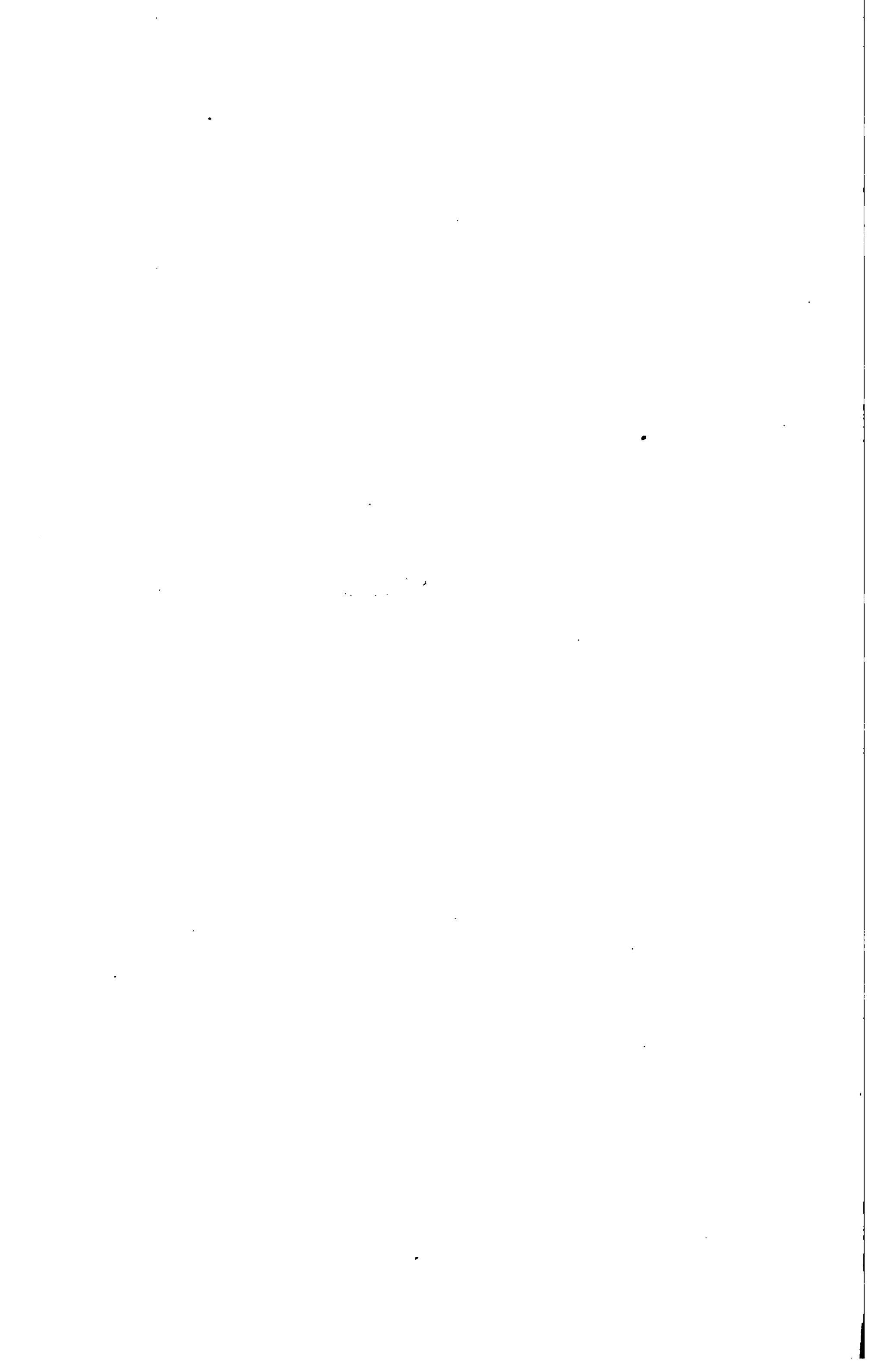
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

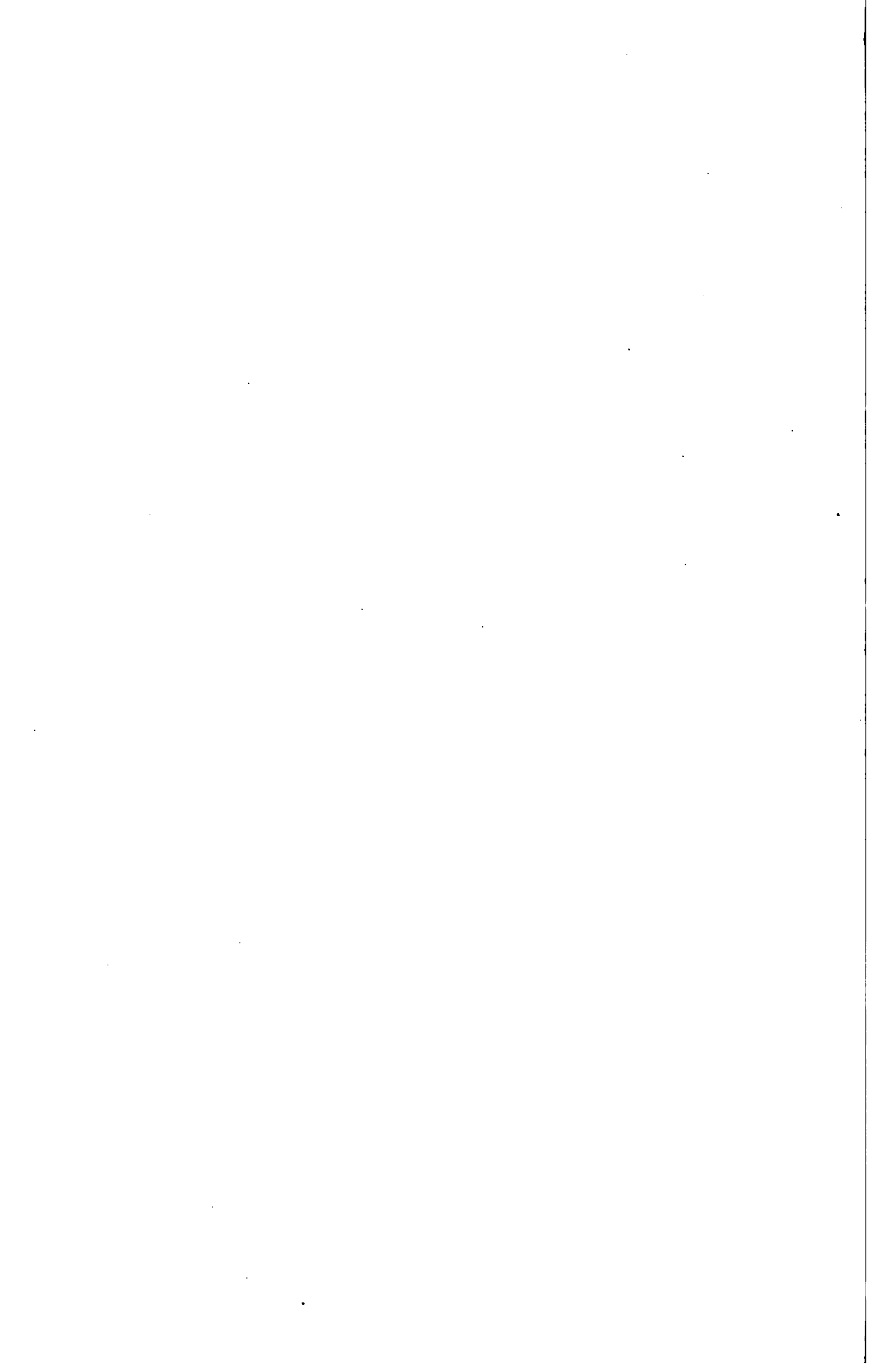
Published April 18th 1908.

Meiner Mutter

in Liebe gewidmet.



Inhaltsverzeichnis.



Einleitung.

Die Motette gehört zu den ältesten musikalischen Formen, ist sie doch mindestens vom 12. Jahrhundert an bis in die Gegenwart hinein ununterbrochen gepflegt worden. Diesem hohen Alter nach könnte man erwarten, daß die Form wesentliche Veränderungen erfahren hat. Dies ist jedoch nicht der Fall. Nachdem die Form der Motette im 15. Jahrhundert einmal fest ausgeprägt war, hat sie die Züge bis in die Neuzeit hinein im Umriß fast gar nicht verändert. Nur in der Art des Vortrages unterscheiden sich die Jahrhunderte hier; der Ton, die Farbe, die geistige Auffassung des Inhalts werden verschieden in den verschiedenen Zeitläufen, das Gefäß bleibt ungefähr das nämliche. Es handelt sich um eine kleine Form, nächst dem Liede und der einsätzigen Tanzweise überhaupt die kleinste Form, die in der Tonkunst vorkommt. Mehr noch wie das Lied ist die Motette an einen verhältnismäßig engen Kreis von Vorstellungen gebunden, auf Texte beschränkt, die sich immer wiederholen. Zu den interessantesten Beobachtungen in der Geschichte der Motette gehört es nun, zu sehen, wie die Meister es vermocht haben, sich in diesem engen Kreise in immer neuer, geist- und empfindungsvoller Art zu bewegen. Sieht man von der frühesten Zeit, der französischen Motette des 12.—14. Jahrhunderts und von wenigen Ausnahmen ab, so ist »Motette« immer ein- und dasselbe geblieben: ein mehrstimmiges, kürzeres Stück zumeist über einen Bibeltext, bisweilen einen frei erfundenen Text erbaulicher Art. In der Liturgie der katholischen Kirche ist Motette ein Sammelname für Stücke, die als Einlagen in der Messe, vor oder nach ihr vorgetragen werden. Schwierig wird die Abgrenzung des Begriffs, weil Hymnen und Psalmen, Responsorien, Gradualien und ähnliche Stücke oft in das Gebiet der Motette übergreifen. Wo und wie weit sich die Grenzen ziehen lassen, wird im Verlauf der Darstellung auseinanderzusetzen sein. Auch die Ausnahmefälle, in denen die Motette mehr oder weniger weltlichen Boden betritt, werden zu erörtern sein.

Freilich sind wir noch nicht so weit, um eine umfassende Geschichte der Motette versuchen zu dürfen. Von der ungeheuren Motettenproduktion des 15.—17. Jahrhunderts ist erst ein geringer Teil zugänglich. Von dem Lebenswerk großer Künstler wie Heinrich Isaak, Josquin de Près, Gombert, Willaert, der beiden Gabrieli, Claudio Merulo, Anerio, Nanini und vieler anderer kann sich wohl kaum jemand gegenwärtig eine zulängliche Vorstellung machen, weil nur geringe Teile der Werke dieser Meister in Partitur vorliegen. Viele Strebende werden noch Jahrzehnte zu tun haben, um nur die größten Lücken auszufüllen. Immerhin ist doch schon so viel in Partituren niedergelegt, in den großen Gesamtausgaben, die zum Teil schon fertiggestellt, zum Teil in Angriff genommen sind und in vielen Sammelwerken, daß der Versuch gewagt werden darf, das gesamte angehäufte Material zu überschauen und kritisch zu sichten. Dabei kommt die geringe Entwicklung der Form der Geschichtschreibung wieder zunutze. Nach dem heutigen Stande des Wissens wird wohl vieles noch nicht zu überschauen sein, wohl aber kann die Vermutung ausgesprochen werden, daß es von etwa 1500 an bis zur Gegenwart kaum den Zeitraum eines Menschenalters gibt, in dem der Stand der Motette nicht könnte verfolgt werden. Lücken etwa, wie sie der Übergang der Orchestersuite von ungefähr 1700 bis zur Haydnschen Sinfonie in der Geschichte der Orchestermusik bis vor Kurzem aufwies, sind in der Geschichte der Motette kaum zu befürchten. Es darf angenommen werden, daß künftige Kenntnis der noch unbekannten Motettenliteratur nur eine Bereicherung der Einzelerkenntnis bilden wird, nicht aber wesentlich veränderte Gesichtspunkte in der Betrachtung der Form aufnötigen wird. Die folgende Darstellung begnügt sich also mit der Betrachtung des in Partituren vorliegenden Materials, das trotz seiner Lückenhaftigkeit doch schon außerordentlich reichhaltig ist.

Ich hatte zudem das Glück, die große von Winterfeldsche handschriftliche Partiturensammlung der Berliner Bibliothek ausgiebig benutzen zu können. Mit ihren mehr als 130 (zum Teil sehr umfangreichen) Bänden bietet sie auch für die Geschichte der Motette ein reiches Material, das um so wertvoller ist, weil das meiste davon im Druck überhaupt nicht vorliegt, und weil nicht nur sonst unzugängliche Werke bekannter Komponisten darin vertreten sind, sondern hier ein Licht auf manche Epochen fällt, über die man sonst kaum etwas mitteilen könnte. So ist z. B. Material für die Kenntnis der venezianischen Motette des 17. Jahrhunderts, Monteverdis und seiner Nachfolger: Rovetta, Montferrat, Grandi, Neri,

Legrenzi, auch über den konzertierenden Motettenstil, über die römischen Meister dieses Stils Benevoli, Carissimi, Foggia an einer andern Stelle kaum zugänglich.

Das in alten Stimmheften uns erhaltene Material auch nur einigermaßen hinlänglich zu berücksichtigen, übersteigt zur Zeit die Kräfte eines Einzelnen. Der Schwerpunkt der Darstellung ist auf die Zeit von ca. 1500—1675 gelegt, einmal, weil in dieser Zeit die Motette ihre höchste Blüte erlebte, dann aber auch, weil ein Überblick über diese Epoche gegenwärtig am ehesten möglich ist, nehmen doch fast alle neuen Motettenpublikationen ihren Stoff aus jener Zeit.

Die Kapitel über die spanische, die spätere französische und die englische Motette erheben nicht den Anspruch mehr zu sein als ein erster Versuch der Orientierung in großen Zügen.

Erstes Kapitel.

Die frühe französische Motette.

Ursprung und früheste Entwicklung der Motette reichen weit in das Mittelalter zurück, in eine Zeit, die bis vor Kurzem vollständig dunkel erschien. Dank den Forschungen von Coussemaker[1], in neuester Zeit von W. Meyer[2], F. Ludwig[3], Joh. Wolf[4] beginnt die Zeit vom 10.—14. Jahrhundert mit klareren Zügen langsam aufzutauchen. Sind auch die veröffentlichten Denkmäler aus diesem Zeitraum noch sehr spärlich, so sind doch wenigstens zahlreiche Quellen bezeichnet, beschrieben, durchforscht worden. Gemäß dem gegenwärtigen Stande des Wissens dürfte man den Gang der frühen Motette etwa wie folgt sich vorstellen dürfen:

Die im 9. Jahrhundert aufgekommene Mehrstimmigkeit bemächtigt sich bald der liturgischen, gregorianischen Gesänge, hauptsächlich in der Messe, und behandelt diese in mannigfacher Weise.

---

[1] Besonders: Histoire de l'harmonie au moyen-âge (1852); Les harmonistes des XII et XIII siècles (1865). L'art harmonique aux XII et XIII siècles (1865); Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hale (1872); Scriptores de musica medii aevi (1867—76).

[2] »Über den Ursprung des Motetts« in Nachr. der Göttinger Ges. der Wissensch. 1898.

[3] Aufsätze und Rezensionen betreffend Musik des Mittelalters in Sammelbänden der Intern. Mus.-Ges.

[4] »Geschichte der Mensuralnotation«.

Das organum, der conductus sind die älteren Formen, an die sich etwa im 11. Jahrhundert die Motette anschließt. Sie ist zunächst geistliche Musik. Die ältesten bekannten Beispiele oder Vorläufer der Gattung hat Ludwig in einer Wolfenbütteler Handschrift gefunden (Nr. 628)[1]; sie sind drei- und vierstimmig. Die zweistimmigen lateinischen Motetten beginnen jedoch bald darauf vorherrschend zu werden. Sie setzen ein an »Stellen, an denen die liturgische Melodie besonders lebhaft melismiert verläuft« (Ludwig). Es erscheint also an solchen Stellen »eine geschlossene Form, die namentlich von lebhafter rhythmischer Wirkung ist«. »Man legte der Oberstimme eines solchen zweistimmigen Melismas, die über sich noch eine oder zwei weitere Begleitstimmen stets Note gegen Note gesetzt erhielt, einen eigenen Text unter, man könnte sagen in tropischer Art, der den Gedanken des liturgischen Textes in gewählter Dichtung weiter ausführt, mit seinen Versmaßen, Zeilenlängen und Reimfolgen sich ganz der vorher textlos bestehenden Melodie anpaßt und ein bisher weit ausgesponnenes Melisma über wenige, bisweilen sogar nur eine Textsilbe, so in eine Melodie mit eigenem Text, der im wesentlichen syllabisch untergelegt ist, verwandelt, während der Tenor darunter ganz unverändert bleibt, aber in einer oder zwei weiteren Oberstimmen auch ein neues musikalisches Element zur größeren Wirkung des Ganzen dazukommt.«

Der dreistimmigen eigentlichen Motette gehen zweistimmige Kompositionen voran. Aus dem 12. und im 13. Jahrhundert sind solche zweistimmige Stücke in großer Anzahl erhalten, conductus, die volkstümlichere Singart neben den liturgischen Kompositionen[2]. Diese direkten Vorgänger der Motette sind oft durch äußerst glänzende melismatische Behandlung auffällig. »Der melismenreiche gregorianische Gesang dient als Tenor; über ihm baut sich die Oberstimme nicht mehr Note gegen Note, sondern in neuen ausgedehnteren rhythmischen Bildungen auf, die Feierlichkeit und Pracht des Ganzen noch unerhört kühn steigernd, bis sie diese Form geradezu zerbrechen.« Bei den großen Kirchenfesten wurden diese Kompositionen verwendet; Alleluia, Gradualien, Responsorien fallen in diese Klasse. Ludwig[2] nennt als wichtigste Handschriften, in denen frühe zweistimmige Kompositionen erhalten sind, die folgenden: Florenz (Laur. pl. 29, 1), Wolfenbüttel (Helmst. 628 u. 1099), Madrid (Tolet. 930), Egerton (London Brit. Mus. Egerton 274). Paris (St. Victor, Bibl. nat. f. lat. 15139, 3719, 813). Noch ältere

[1] Ludwig, Kirch.-Mus. Jahrb. 1904, S. 7.

[2] Vgl. F. Ludwig, Studien über die Gesch. der mehrst. Mus. im Mittelalter. Sammelband der Intern. Mus.-Ges. V, 179ff.

zweistimmige Alleluias aus dem 11. Jahrhundert, Note gegen Note, hat Ludwig in Mailand (Ambr. M. 17 sup.) u. Chartres (Stadtbibl. 130) gefunden. Wie die ganz frühe, drei- und vierstimmige lateinische Motette von der zweistimmigen überholt wird, wie dann im 13. Jahrhundert die Motette alle anderen musikalischen Formen zurückdrängt, wie der Zweistimmigkeit die Dreistimmigkeit als Norm folgt, wie die Motette anfängt in Frankreich weltliche Musik zu werden, wie die lateinische und französische Motette sich vermischen, dies sind Fragen, deren klare Behandlung gegenwärtig kaum möglich ist. Den Spezialforschern obliegt es, genügendes Material aus den zum Teil schwer zu entziffernden Handschriften herbeizuschaffen.

Über das Wesen der Motette hat ein Theoretiker des 13. oder des frühen 14. Jahrhunderts, Johannes de Grocheo, in seiner »Theoria« so klare und zutreffende Erläuterungen gegeben, daß ich nichts Besseres tun kann, als die betreffenden Abschnitte seines Traktats hier wörtlich zu zitieren[1]. An die Erklärungen des Grocheo seien dann weitere Erörterungen geknüpft.

»Der *Motetus* ist ein aus mehreren Stimmen zusammengesetzter Gesang, der mehrere Texte oder vielfache Silbenabteilung hat und bei dem je zwei Stimmen im Zusammenklang miteinander konsonieren. Ich sage aber: »aus mehreren Stimmen zusammengesetzt«, weil bei ihm drei oder vier Stimmen vorhanden sind, »mehrere Texte«, weil eine jede Stimme ihre Silbenabteilung haben muß, mit Ausnahme des Tenor, der bei manchen (Motetten) einen Text hat, bei anderen aber nicht. Ich sage ferner: »bei dem je zwei Stimmen im Zusammenklang miteinander konsonieren«, weil eine jede Stimme mit irgend einer anderen konsoniert in irgend einer der vollkommenen Konsonanzen, sei es nun in der Quarte, Quinte oder Oktave. . . . Dieser Gesang ist aber nicht geeignet, dem Volke als Kost vorgesetzt zu werden, weil es seine Feinheiten nicht empfindet, noch durch sein Anhören ergötzt wird. Wohl aber paßt er für die Gebildeten und jene, welche die Feinheiten der Kunst aufsuchen. Und so pflegt diese Form an ihren Festen zu ihrer Erbauung gesungen zu werden, wie die *Cantilena*, die *Rotundellus* (Rundgesang) genannt wird, an den Festen des Volkes ihren Platz hat«.

Wir erfahren also hier, daß die Motette die vornehmste, kunstvollste Form der damaligen Musik war, zum Unterschied von dem volkstümlichen rotundellus oder rondellus, und (wie Johannes de

[1] Ich zitiere hier die Übersetzung von Joh. Wolf aus seinem Aufsatz: »Die Musiklehre des Johannes de Grocheo«, in dem er auch den vollständigen, lateinischen Text mitteilt; s. Sammelband I der Intern. Mus.-Ges.

Grocheo) später ausführt, dem »abgehackten Gesang«, dem *hoquetus*[1], den er bäurisch nennt. Der Unterschied zwischen dem *motetus* und dem *organum* besteht nach Johannes darin, daß das organum »nur einen Text oder eine Silbenabteilung« in allen Stimmen hat gegenüber den verschiedenen Texten in den einzelnen Stimmen des motetus. Das organum gehört übrigens auch zu der feineren Musik. Es zerfällt in zwei Arten, das geistliche, eigentliche organum, und den conductus, der »bei den Gelagen und Festen vor den Gebildeten und Reichen gesungen zu werden pflegt«. Es teilen sich also die wichtigsten Formen in die kunstreicheren: motetus und organum, die kunstloseren rondelus und hoquetus.

Über die einzelnen Stimmen heißt es:

»Jene Formen haben nun mehrere Teile, nämlich: Tenor, motetus, triplum, quadruplum. . . . Tenor heißt jener Teil, auf dem sich alle anderen aufbauen, wie die Teile eines Hauses oder Bauwerks auf ihrem Fundament; und er regelt sie und bestimmt ihre Größe, wie das Knochengerüst die Größe der anderen Teile bestimmt«.

Es ist also in der frühen Zeit tenor nicht, wie bei uns, eine Mittelstimme, sondern der Baß. Man achte auch darauf, wie im Laufe der Jahrhunderte der cantus firmus aus dem Baß in die Mitte, den eigentlichen Tenor, dann in den Sopran übergeht.

---

[1] Da die Manier des Hoquetus noch Jahrhunderte lang in der Motette Spuren hinterlassen hat, so mag eine kurze Erklärung angebracht sein. Der Hoquetus, auch Ochetus (»Schluchzer«) oder wie oben definiert »abgehackter« Gesang entsteht, wenn eine melodische Phrase zerstückelt wird, so daß oft zwei Silben desselben Wortes durch Pausen von einander getrennt sind, oder eine Phrase zwischen zwei Stimmen verteilt wird.

Beispiele etwa aus einem Stück des Gratiosus de Padua (bei Joh. Wolf) sind:



»Motetus heißt aber jene Stimme, die sich unmittelbar über dem Tenor anreiht, meist in der Quinte anfängt, und in demselben Abstand, mit dem es begonnen, fortschreitet oder zur Oktave hinneigt«.

Das Wort *Motetus* hat also doppelte Bedeutung. Einmal bezeichnet es die obere Gegenstimme zum Tenor, dann aber die ganze Kompositionsform.

»Triplum heißt jene Stimme, die im Oktavabstand über dem tenor anfangen und in demselben Abstand meist weitergeführt werden muß. Ich sage aber: »meist«, weil sie ab und zu des Wohlklanges wegen in den tenor oder die Quinte hinabsteigt, ebenso wie der motetus zuweilen in die Oktave hinaufsteigt«.

»Das quadruplum ist eine Stimme, die manchen Sätzen hinzugefügt wird, um den Zusammenklang vollkommen zu machen. Ich sage aber: »manchen«, weil es bei einigen Stücken nur drei Stimmen gibt und dort mit drei Stimmen ein Musikstück mit vollkommenem Zusammenklang geschaffen wird. Bei manchen jedoch wird eine vierte hinzugefügt, und diese vierte Stimme wahrt, während eine der drei anderen pausiert oder mit Figurenwerk hinaufsteigt (*ornate ascendit*) oder zwei abwechselnd den Ton abhacken (*ad invicem se truncant*), die Konsonanz«.

Er geht dann auf die Kompositionsweise näher ein und behandelt zunächst den »hauptsächlicheren« Teil, den tenor, den der Tonsetzer entweder zurechtmachen (ordinare) oder neu schaffen (componere) müsse, und dem nachher Maß (modus) und Mensur gegeben werden müssen.

Der tenor »muß nämlich zuerst geschaffen werden, weil mit seiner Hilfe hernach die anderen (Stimmen) gestaltet werden«.

»Zurechtmachen« müsse man den tenor bei den Formen motellus und organum, weil er bei diesen »aus dem alten und früher komponierten (Kirchen-) Gesange herstammt«. Die gregorianischen Melodien werden also vom Künstler benutzt, aber in der Art zurechtgemacht, daß durch modus und Mensur eine regelmäßige Gliederung in den von Hause aus nicht rhythmisierten Choral hineingebracht wird. Über Modus und Mensur wird Näheres später angegeben werden. Der Motettentenor ist also verschieden von dem tenor für den conductus, der als freie Erfindung vom Komponisten »ganz neu geschaffen wird«.

»Bei den commotelli liegen mehrere Texte vor. Hat nun ein Text im Verhältnis zum andern Überschuß an Silben und Worten, so kann man ihn durch Anwendung von breves und semibreves dem andern gleichmachen«.

Dies deutet wohl auf die rhythmische Verschiedenheit in den verschiedenen Stimmen.

Schon frühzeitig findet sich auch bei anderen mittelalterlichen Theoretikern Erwähnung des Wortes: »Motett«. In der *Ars Cantus Mensurabilis* heißt Motett eine Musikgattung, in der jede Stimme ihren eigenen, von den anderen verschiedenen Text hat. Der Verfasser von *Discantus positio vulgaris* erwähnt einmal: *motetus vero est super determinatas notas firmi cantus mensuratas*[1] (»der motetus steht über dem in bestimmter Art gemessenen cantus firmus«); er nennt also motetus eine Stimme, die über einem nach gewissem Schema gebauten cantus firmus steht. Noch mehr berichtet Walter Odington: *moteti fiunt cum littera in aliquo modorum. Sumatur aliquis cantus notus pro tenore, aptus melo, et in certo modo disponatur*[2]. (»Motetten macht man mit dem Text in einem der Modi angeordnet. Man nehme eine gewisse bekannte Melodie als tenor, die zum Singen geeignet ist, und ordne sie in bestimmter Weise an.«) Besonders wichtig und neu ist in seiner Erklärung, daß der tenor irgend ein bekannter Gesang sei. Für unsere Kenntnis der frühen Motette sind wir nun glücklicherweise nicht nur auf die Mitteilungen der Theoretiker angewiesen. In neuerer Zeit ist eine Anzahl von Handschriften aufgefunden worden, in denen zahlreiche Motetten schon vom 12. Jahrhundert an aufgezeichnet sind. Den ersten nachhaltigen Anstoß gaben die Forschungen Coussemakers, der sich in mehreren großen Werken um die Musikgeschichte des Mittelalters in hohem Maße verdient gemacht hat. Die Handschrift, die nach Coussemaker für die frühe Geschichte der Motette hauptsächlich in Betracht kommt, ist: Montpelier (Fac. de méd. H. 196).

Später aufgefundene, zunächst noch nicht erschöpfend behandelte Manuskripte von Wichtigkeit sind:[3] Florenz (Laur. Plut. 29,1); Wolfenbüttel 1099; Roi (Paris, frç. 844); Noailles (Paris, frç. 12615); Paris, bibl. nation. 25566; Paris, bibl. nation. 146 (Anc. 6812); Chantilly, Musée Condée 1047; Paris, B. n. collection de Picardie 67; Paris, frç. 22545, 22546, 1584 (Anc. 7609), 1585 (Anc. 7609), 1586 (Anc. 7612), 9221; Paris, Man. de M. le marquis de Vogüé; Paris, nouv. acq. fr. 6771 und 4379; Paris, fonds ital. 568; Florenz, Bibl. naz. Centr. Panciatichi 26; Modena, Bibl. Estense L. 568; Prag, Univ. Bibl. XI, E. 9; München, Mus. Ms. 3224, Bologna, Lic. mus. Cod. 37 und 148; Bologna, Bibl. Univ. 2216; Bern, Bibl. Bongarsiana

[1] Coussemaker, Scriptores I, 96.
[2] Coussemaker, Scriptores I, 248.
[3] Die vollständigste Zusammenstellung bei J. Wolf, a. a. O.

A, 421; Padua, Univ. Bibl. 684, 1175 und 1475; London, Brit. Mus. addition. mscr. 29987; und Anhang zu add. 28550 (älteste bekannte Orgeltabulatur); Oxford, Ms. e. museo 7 und Ms. mus. d. 143; Oxford, Selden B. 26 und Douce 581. Rom, Vat. urb. lat. 1411; Trienter Codices, Wien. Old Hall Ms. Cath. Coll. of St. Edmunds; Berlin, Mus. Ms. Z. 21. Bamberg, gr. Motettenhandschrift.

Zu diesen Handschriften mögen noch eine Menge anderer bis jetzt noch nicht benutzter in den verschiedenen Bibliotheken kommen.

Hunderte von den Motetten des 13. und 14. Jahrhunderts sind in diesen Handschriften erhalten. Leider ist nur sehr wenig davon in modernen Übertragungen partiturmäßig umgeschrieben worden, so daß als Material für die älteste Zeit gegenwärtig nur eine kleine Anzahl von Stücken in Betracht kommt, von denen ein Teil wiederum mehr oder weniger fehlerhaft aus der Mensuralnotation in unsere Schrift übertragen ist. Immerhin genügen die vorhandenen brauchbaren Denkmäler, um sich von der Beschaffenheit der ältesten Motetten einen Begriff zu machen.

Für die Untersuchung kommen die folgenden Neudrucke in Betracht:

Adam de la Hales Motetten, herausg. von Coussemaker.

Motetten aus der Hdschr. Montpelier, herausg. von Coussemaker.

» » » » Florenz 29, I, herausg. von Wooldridge.

» » dem Roman Fauvel, herausg. von Joh. Wolf.

» » Machault, herausg. von Joh. Wolf.

» » Trienter Codices (Bd. I u. II), herausg. v. G. Adler.

Mindesten zwei Stilgattungen sind hier klar zu unterscheiden. Die Motetten der Trienter Codices, die spätesten von allen genannten, bezeichnen den Übergang zur niederländischen Schreibart, den Beginn der ersten niederländischen Schule, während die zuerst genannten die französische Motette darstellen.

Diesen zwei Hauptarten der frühen Motette sei zunächst die Betrachtung zugewandt.

Die französische Motette ist eine mehrstimmige Komposition, meistens zwei- oder dreistimmig, seltener vierstimmig; ihre besondere Eigentümlichkeit ist es, daß jede Stimme ihren eigenen, von den anderen verschiedenen Text hat, zum Unterschiede von anderen Formen, dem organum, dem rondel z. B., in denen alle Stimmen den gleichen Text singen. Der Motette zugrunde liegt als tiefste Stimme der tenor, meistens eine gregorianische Melodie. Über dem tenor steht als zweite Stimme der motetus, auch discantus genannt, als oberste Stimme das triplum oder der contratenor.

Der *tenor* ist in ganz regelmäßiger Weise gebaut. Aus dem gewählten cantus nahm der Komponist einen Teil und rhythmisierte ihn nach einem der modi, die man damals anwendete, nach dem Muster der Prosodie. Vom 12. Jahrhundert an nimmt die Erörterung der modi bei den Theoretikern bis ins 14. Jahrhundert eine wichtige Stelle ein.

Der erste Modus hat durchgehend trochäischen Rhythmus:

usw.

Der zweite Modus hat durchgehend jambischen Rhythmus:

Der dritte Modus hat durchgehend daktylischen Rhythmus:

Der vierte Modus hat durchgehend anapästischen Rhythmus:

Der fünfte Modus hat durchgehend molossischen Rhythmus:

Der sechste Modus hat durchgehend tribrachischen Rhythmus:

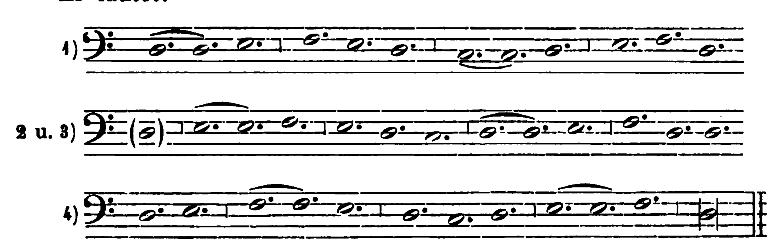
Der tenor stand nun entweder in einem dieser modi, oder es wurden verschiedene modi miteinander vermischt. Die rhythmische Eintönigkeit wurde durch Einfügen von Stellen in einem anderen Modus gebrochen. Demselben Zweck diente die Zerstückelung des tenor in einzelne kleinere Abschnitte, die durch Pausen voneinander getrennt sind. Auf eine Eigentümlichkeit im Bau vieler Motetten dieser Zeit macht Wooldridge[1] aufmerksam: jede zweite Pause des tenor fällt zusammen mit einer Pause der Oberstimmen, so daß die Phrasen der Oberstimme gerade doppelt so lang sind, als die des tenor. Zahlreiche Beispiele dafür kann man bei Wooldridge in den Motetten sehen, die er aus dem Codex der Laurentiana und aus dem Codex Montpellier aufgenommen hat[2]. Es ist also hier ganz deutlich ein planmäßiges Inbeziehungsetzen der drei Stimmen miteinander, das sich aber nur in der Form ausdrückt, nicht so sehr im harmonischen Zusammenklange nach unserem Sinne. Eine andere Verknüpfung zwischen den Oberstimmen kommt nach

[1] Oxford history of Music I, 354.

[2] Z. B. Oxford history of Music I, 358ff. und 373ff.

Wooldridge dadurch zustande, daß zwischen diesen wenigstens ab und zu eine primitive Art der Nachahmung vorkommt, während von thematischer Beziehung des tenor zu den Oberstimmen kaum etwas zu bemerken ist. Sehr auffällig ist aber die Anwendung einer Art von Variationenform, die man in vielen Stücken bei Coussemaker und Wooldridge sehen kann. Am häufigsten wird der tenor zwei- oder mehreremal wiederholt, während die Oberstimmen dazu jedesmal ganz verschieden gesetzt sind. Doch kommen nicht selten komplizierte Abwandlungen dieser Grundform vor. Am reichsten ist an solchen Gebilden die später noch zu erwähnende Montpelier-Handschrift. So ist z. B. darin ein *Veni Virgo beatissima*, in dem der tenor viermal wiederkehrt, jedesmal anders rhythmisiert, nur das zweite und dritte Mal gleich.

Er lautet:



Ob die Motetten, in denen ein geistlicher Tenor-Text mit manchmal sehr weltlichen anderen Texten verbunden ist, wirklich in den Kirchen gesungen wurden, wäre man geneigt zu bezweifeln, wenn nicht ein ganz klares Zeugnis dafür vorhanden wäre, die Messe von Tournay[1], in der diese Textmischung vorkommt.

Bemerkenswert ist jedoch, daß die Motette zuerst nicht so vorwiegend Kirchenmusik war, wie sie es später wurde. Die »Gesellschaftsmotette«, die unzweifelhaft weltliche Musik war, erscheint zuerst sogar vielleicht häufiger, als die kirchliche Motette. Wenigstens die Montpelier-Handschrift hat eine auffallend große Anzahl weltlicher Texte. Die Motetten Adam de la Hales z. B. sind durchaus weltlich. Eine (über dem tenor *Saeculum*) bringt zwei Liebeslieder in den Oberstimmen *J'os bien m'amie à parler* und *Je n'os a m'amie aler*; die beiden zusammen erklingenden Melodien haben textlich eine Beziehung zu einander, wie etwa zwei Strophen desselben Gedichtes. Eine andere (*Entre Adam et Haniket*, *Chief bien*

---

[1] Messe du XIIe siècle, traduite en notation moderne et precédée d'une introduction. Extrait des Bulletins de la société historique de Tournai t. VIII, 1862. Vgl. Coussemaker, a. a. O. S. 133.

seantz, Aptatur) bringt in den Oberstimmen sehr vergnügliche, stellenweise burleske Texte.

Noch immer sind die von Coussemaker in seiner »L'art harmonique au 12. e 13. siècle« neu herausgegebenen 50 Stücke unsere Hauptquelle für die Kenntnis der frühen Kunst. Obwohl sie auch Beispiele anderer Formen darbieten, des organum, rondellus, des hoquetus, so liegt ihr Schwerpunkt dennoch in den Motetten. Vertreten sind die folgenden Meister mit Motetten:

Perotinus 1. Der Verfasser des Discantus vulgaris 5. Petrus de Cruce 2. Aristoteles 4 oder 5. Franco von Paris 1. Franco von Cöln 2. Adam de la Hale 2. Gilon Ferrant, Jehan de la Fontaine je 1. Moniot de Paris, Moniot d'Arras, Thomas Herrier je 1. Anonymus von Cambrai 2. Spanischer Anonymus 1.

Von den hier genannten Komponisten ist immerhin etwas zu sagen möglich. Einige waren Diskantisten, d. h. Musiker von Beruf, die sich mit dem Discantus besonders abgaben. Nach Coussemaker[1] waren sie zugleich Komponisten, Sänger und Organisten. In ihren Händen lag die kirchliche Musik. Besonders über die Musikpflege an Notre Dame de Paris sind wir einigermaßen unterrichtet. Der älteste bis jetzt bekannte Meister des Discantus an dieser Kathedrale war Leoninus. Sein Nachfolger war der im Cod. Montpelier vertretene Perotinus, dessen Werke an der Pariser Kathedrale dauernd im Gebrauch waren, bis sie von denen des Robert de Sabillon abgelöst wurden. Dem Perotinus folgten Meister Petrus, wahrscheinlich der im Codex Montpelier als Petrus de Cruce bezeichnete, und der Meister Johannes, mit dem Beinamen »Primarius«, also erster Sänger oder Vorsteher des Sängerchors an Notre Dame.

Andere der in Cod. Montp. vertretenen Komponisten waren Theoretiker. Viele der Stücke aus Montp. werden in Schriften der Theoretiker als Beispiele zitiert. Erst durch das Studium der theoretischen Schriften war es Coussemaker möglich, von den sämtlich ohne Autornamen notierten Gesängen der Handschrift wenigstens einige als Werke bestimmter Meister festzustellen. In diese Klasse gehören der unbekannte Verfasser des »discantus vulgaris«, wiederum Petrus de Cruce, die beiden Franco, der unter dem Namen Aristoteles schreibende Theoretiker und mehrere Anonymi.

Schließlich sind eine Reihe von »trouvères« vertreten. Sicher festgestellt sind als Komponisten Adam de la Hale, dessen Landsmann Moniot (Pierre) d'Arras, der Komponist der Motette Ba-

[1] Coussemaker, a. a. O., S. 143 f.

laam, ein anderer Moniot de Paris, dessen Stärke in Pastóralen und Refrainliedern, »vaduries« genannt, liegt. Von einigen sind nur die Namen bekannt: Gilon Ferrant, Jean de la Fontaine aus Tournay (Vermutung von Coussemaker). Die meisten Stücke des Codex können allerdings vorläufig nicht mit Bestimmtheit gewissen Komponisten zugewiesen werden.

Überschaut man die ungefähr vier Dutzend Motetten bei Coussemaker, so fällt es auf, daß eine Anzahl davon im Tenor nicht, wie allgemein üblich, einen nach bestimmtem Modus zerlegten gregorianischen Gesang hat, sondern eine vollständige Liedmelodie. In vielen Fällen fehlt der Text im Tenor, fast niemals jedoch in den Oberstimmen. Es ist sehr wahrscheinlich, wie Coussemaker annimmt, daß der Tenor oft von einem Instrument gespielt wurde[1].

Als mehrstimmige Musik ist für unsere Ohren aus der Coussemakerschen Sammlung nicht ein einziges Stück genießbar. Coussemakers oft angefochtene Übertragungsweise mag daran manchmal vielleicht nicht ganz unschuldig sein. Verfolgt man dagegen jede Stimme für sich, so mag man füglich staunen über die Anmut und Rundung der Melodien: ein wahrer Liederschatz ist in ihnen niedergelegt. Unter den geistlichen Motetten seien wegen ganz besonderer Schönheit der Melodien die folgenden genannt:

O Maria virgo Davidica.	Ave virgo regia.	Franco v. Cöln.
O Maria maris stella.	Ave gloriosa mater.	
Veritatem.	Domino.	

Von den weltlichen sei wenigstens die Oberstimme eines dreistimmigen Stückes als Beispiel hier mitgeteilt. Nach unserer Art notiert würde die Liedweise wie folgt aussehen:



[1] Wooldridge dagegen (Oxford History of Music I, 352) vertritt die Ansicht, daß der Tenor vokalisierte.



Als besonders pikant erscheint der Aufbau, das häufige Vorkommen der drei- und fünftaktigen Phrasen. Gemäß der oben angedeuteten Phrasierung wäre der Aufbau: 5 + 3 + 4 + 3 + 4 + 2 + 4 + 4 Takte. Der Charakter des modernen Dur liegt klar zu Tage; die Tonart ist F dur mit Ausweichung nach der Dominante C dur bei *. Von irgend welcher vernünftiger Harmonisierung in unserem Sinne ist hier so wenig, wie bei allen Stücken dieser Art die Rede. Nicht nur Oktav- und Quintparallelen erscheinen fast in jedem Takt, auch Quart-, sogar Sekundparallelen durch vier oder fünf Töne sind nichts seltenes. Allerdings sind die beiden Gegenstimmen schöne Melodien von eben so ausgeprägtem Charakter. Es muß also doch wohl damals das Gefühl für die horizontale Linie, für Grazie und rhythmische Feinheit der Melodie ungleich stärker ausgebildet gewesen sein, als die Empfindung für wohlklingende Harmonie. Die Harmonik steht hier auf keinem höheren Standpunkt als bei den meisten exotischen Völkerschaften jetzt noch.

Die oben erwähnte Motette *O Maria Virgo Davidica* muß eine besonders berühmte Komposition gewesen sein. Sie steht nicht nur in der »Discantus positio vulgaris«, von deren Autor sie wahrscheinlich stammt, sondern außerdem, soweit jetzt bekannt, in den Handschriften von Florenz, Wolfenbüttel und Montpelier[1]. Überhaupt findet man eine ganze Anzahl der Montpellier-Motetten schon in früheren Handschriften, manchmal in verschiedenen Fassungen wieder[2], ein Beweis, daß der Besitzer des Codex Montpelier eine Auslese berühmter Kompositionen hat besitzen wollen. Der Wert der Handschrift für die Kunstgeschichte wird dadurch noch erhöht. Eine eingehende Untersuchung und kritische Wür-

---

[1] s. Ludwig a. a. O. S. 188.
[2] s. Ludwig a. a. O. S. 191 ff.

digung der fünfzig Beispiele Coussemakers hat F. Ludwig dargeboten in einem Aufsatz im Sammelband V der Internationalen Musikgesellschaft, auf den hiermit verwiesen sei.

Ungefähr auf dem gleichen Standpunkt wie die Stücke aus der Montpellier-Handschrift stehen die Motetten des Guillaume de Machault (ca. 1300 bis nach 1371), der gleich berühmt war als Dichter, wie als Musiker[1]. Für die Geschichte der Motette kommen von Machault in Betracht 20 Motetten zu drei und drei Motetten zu vier Stimmen aus dem Ms. 22546 der Pariser Bibl. nation. Dieselben Stücke sind in den Mss. 1584, 1585, 1586 enthalten; in Ms. 9221 steht eine dreistimmige Motette, die in der ersten Sammlung fehlt. Davon hat nur Wolf im III. Teil seines Werkes drei Motetten zu drei Stimmen und eine zu vier Stimmen in Übertragung mitgeteilt. Aber aus diesen wenigen Stücken läßt sich zum mindesten schon das technische Verfahren Guillaumes erkennen. Sie sind alle nach demselben Schema gebaut. Der tenor singt in ganz langgehaltenen Noten eine Melodie abschnittweise, die einzelnen Abschnitte durch Pausen getrennt. Jede der Oberstimmen setzt dieser Melodie ihre eigene Melodie mit anderem Texte entgegen. Wenn der tenor seine Melodie beendet hat, so fängt er wieder von vorne an, singt aber seine Melodie zum zweitenmal in etwas kürzeren Notenwerten; die Oberstimmen gehen, darum unbekümmert, ihren Gang weiter. Man hört also zu demselben tenor zweimal ganz verschiedene Oberstimmen, ähnlich wie in der späteren Passacaglia. Von thematischer Beziehung der Stimmen zu einander ist nicht das Geringste zu bemerken, Nachahmungen kommen nicht vor. Drei ganz verschiedene Melodien, jede von sehr ausgeprägtem Charakter und schönem melodischen Fluß sind auf gut Glück und ohne Rücksicht auf die Gesamtwirkung verbunden.

Die Motette galt als vornehmste Form. Das Beste was die damalige Tonkunst besaß ist in ihr zusammengetragen. In zwei Höhepunkten gipfelt die Musik des frühen Mittelalters: in dem weihevollen, erhabenen gregorianischen Choral, in der anmutigen, frischen, liebenswürdigen chanson der Minnesinger. Man vermeinte vielleicht, einen noch kostbareren Duft zu erhalten, wenn man diese beiden edlen Blüten in einen Strauß zusammenband: dazu reichte jedoch die Kunstfertigkeit des Mittelalters noch nicht aus. Gregorianischer Gesang wie Minnelied haben auch nach fast tausend Jahren von ihrem

---

[1] Die Literatur über Machault s. bei Johannes Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, I, 153. Verzeichnis seiner erhaltenen Werke und biographische Skizze daselbst, S. 157—166.

Kunstwert nichts verloren; ihre Vereinigung in der frühen Motette jedoch besitzt für uns nur sehr geringen künstlerischen Wert. Im Laufe der Zeit muß man nun wohl feinfühliger geworden sein, was den Zusammenklang angeht. Man mochte erkannt haben, wie der Fluß, die Schönheit, der Charakter auch der einzelnen Stimmen durch den rauhen Zusammenklang Einbuße erlitten. Nun galt es, die Gesetze des Zusammenklanges zu ergründen, die Wirkung des Ganzen nicht mehr dem Zufall in solchem Maße wie früher zu überlassen.

Diese neue Aufgabe war so schwer, nahm die Kräfte so sehr in Anspruch, daß man wieder gleichsam von vorne anfangen mußte, um durch Erleichterung der Aufgabe die Lösung überhaupt zu ermöglichen. In der folgenden Epoche kommen die Komponisten immer mehr davon ab, mehrere deutlich rhythmisierte, unterschiedliche Melodien zusammenzubringen, vielmehr begnügt man sich mit einer Hauptmelodie, der die anderen Stimmen durchaus untergeordnet sind. Die Einzelstimmen verlieren erheblich an interessanter Gestaltung, aber der Zusammenklang gewinnt an Wohllaut und Fülle. Da man verschiedene Liedmelodien nicht mehr zusammenbringen wollte, so lag auch kein Grund mehr vor, verschiedenen Text für jede Stimme vorzuschreiben. Alle Stimmen sangen den gleichen Text, und so mag es nahe gelegen haben, für die gleichen Worte wenigstens ab und zu in den verschiedenen Stimmen die gleichen musikalischen Motive zu verwenden: die Nachahmung, der Kanon wurden erfunden, oder vielleicht nur wieder aufgenommen und nun erst fruchtbar entwickelt. Ansätze zur Nachahmung und zum Kanon finden sich ja, wie bekannt, schon sehr früh, im 12. Jahrhundert. Nach neueren Forschungen (Joh. Wolf, Riemann) finden sich komplizierte Nachahmungen, kanonische Technik schon in der frühen italienischen Kunst des 13. u. 14. Jahrhunderts, z. B. in der Florentiner Caccia. Ob die Kontrapunktik der Niederländer des späteren 15. Jahrhunderts auf italienische Einflüsse zurückzuführen ist, ob die englische Kunstübung bestimmend war, oder ob etwa die Niederländer parallel mit den Italienern und Engländern selbständig zu ihrer Weise kamen, sind jedoch Fragen, deren Lösung noch aussteht.

Zweites Kapitel.

Übergang zur ersten niederländischen Schule.

Das frühe 15. Jahrhundert ist die Zeit des Umschwunges von der älteren Motette mit mehreren Texten zu einem neuen Typ, der für alle Stimmen nur einen Text verwendet, den Zusammenklang viel sorgfältiger behandelt. Wie es scheint, ist England hervorragend beteiligt an der Ausbildung des neueren Stils[1]. Es scheint, als ob gegen 1400 die englischen Meister den Franzosen den Rang abgelaufen hätten. Freilich mußten sie die führende Stelle schon ein halbes Jahrhundert später an die Niederländer abtreten, die dann gegen $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderte den Ton angaben, nicht nur durch ihre eigenen Werke, sondern auch indem sie auf andere Nationen sehr stark wirkten, jenen ihre Schreibweise gleichsam einimpften, in dem Grade, daß um 1500 etwa die englische, französische, deutsche, italienische, spanische Motette sich durchaus in den niederländischen Bahnen bewegten. Nur ein sehr geübter Blick kann die Unterschiede wahrnehmen.

Eine wichtige Quelle des 15. Jahrhunderts ist kürzlich von Barclay Squire eingehend beschrieben worden[2]. Es ist das Old Hall Ms., jetzt in der Bibliothek des Catholic College in St. Edmunds. Sind unter den 138 Kompositionen die meisten auch Meßsätze, so bleibt das Manuskript doch immerhin auch für die Geschichte der Motette nicht ohne Bedeutung. Gegen 25 Stücke darin scheinen (nach den Textanfängen zu urteilen) Motetten zu sein. Nur englische Komponisten sind darin vertreten. Den Vorrang hat Leonel mit sieben Motetten; eine davon, *Ave Regina*, ist neu veröffentlicht in Bd. 2 der Oxford History of Music. Von Cooke und Damett sind je drei Motetten vorhanden, von Gittering, Mayshuet, Forest, Sturgeon je zwei, von Oliver, Dunstable, Ffonteyns je eine. In unsere Notation übertragen[3] sind von diesen Stücken ein dreistimmiges *Ave regina coelorum* von Leonel, ein dreistimmiges *Salvatoris mater pia* von Damett und ein fünfstimmiges *Ave post libamina* von Mayshuet.

---

[1] Eingehende Erörterung dieses Punktes siehe bei Lederer: »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst«. Vgl. auch Guido Adlers Monographie über den Faux-bourdon.

[2] W. Barclay Squire, Notes on an undescribed collection of English 15th century music. Sammelband der Intern. Mus.-Ges.. II, 342 ff.

[3] s. Anhang zu Squires eben genanntem Aufsatz.

Über die Komponisten ist wenig bekannt. Leonel und Forest sind auch in den Trienter Codices vertreten. Ein Thomas Damet wird 1430 als Kaplan der St. Georgs Kapelle genannt, ein Thomas Danet war 1468 »Principal of St. Albans Hall« in Oxford, starb 1483 in Windsor. Einer von beiden war vielleicht der Komponist; daß beide dieselbe Persönlichkeit gewesen seien, erscheint unwahrscheinlich, Damett müßte denn uralt geworden sein. Nicolas Sturgeon war 1441 Kanonikus in Windsor. 1460 wird sein Name in den Archiven des St. Georges College in Windsor zum letzten Male genannt. 1442 wird er auch als Vorsänger (precentor) in der St. Pauls Kathedrale erwähnt[1]. In den Listen der Kleriker zu St. George, Windsor, ist zwischen 1468—79 ein Richard Meyrhurst erwähnt, der vielleicht mit Mayshuet identisch ist.

Von den neu veröffentlichten Stücken erscheinen die von Damett und Mayshuet als Motetten in älterer Schreibart mit verschiedenen Texten in verschiedenen Stimmen, während das *Ave regina* von Leonel schon der neueren Art zugehörig ist, wie sie bei Dufay gefunden wird: nur ein Text, die Stimmen rhythmisch ziemlich gleichgeartet, mit leichtem Überwiegen der Oberstimme.

Dunstable bezeichnet den Höhepunkt der altenglischen Kunst, er erscheint gleichzeitig als ein Vorbild und Lehrmeister der ersten niederländischen Schule Dufays und der Musiker um Dufay herum.

Von seinen Werken ist in den letzten Jahren eine erhebliche Anzahl wieder aufgefunden worden. Das Manuskript der Bibl. Est. Cod. VI, H 15 in Modena enthält 31 Motetten zu drei und vier Stimmen, von denen Barclay Squire Übertragungen angefertigt hat, die im Britischen Museum liegen[2]. In den »Trienter Codices«, sind von Dunstable 21 Stücke enthalten, von denen bis jetzt elf Stücke im ersten Band veröffentlicht sind.

Ein thematischer Katalog sämtlicher bis jetzt bekannter Stücke von Dunstable ist von Cecie Stainer und Barclay Squire zusammengestellt worden. Von den 46 dort erwähnten Stücken kommen, nach den Textanfängen zu urteilen, etwa 38 Stücke für die Motette in Betracht.

Von Dunstables Leben ist wenig bekannt. Aus seinem Epitaph in St. Stephens Church, Walbrook, London, erfahren wir, daß er 1453 gestorben ist und nicht nur als Musiker, sondern auch

---

1 Squire (a. a. O. 348, 349) stellt es als wahrscheinlich hin, daß Sturgeon der Besitzer, vielleicht auch Schreiber des Old Hall Ms. gewesen sei.

2 Brit. Mus. Ad. Ms. 36490. Vgl. Cecie Stainer, Dunstable and the various settings of O Rosa Bella, in Sammelband II der Intern. Mus.-Ges.

3 s. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. VII, thematischer Katalog.

4 Sammelband der Intern. Mus. Ges. II, 8ff.

5 s. Barclay Squire, Notes on Dunstable, Zeitschr. d. Intern. Mus. Ges. V, 492.

als Astronom berühmt war. Sein internationaler Ruf als Musiker geht aus den bekannten Äußerungen von Tinctoris und Martin ebenso hervor, wie aus der Tatsache, daß viele seiner Kompositionen in Handschriften zu Modena, Bologna und in den Trienter Codices sich wiederfinden. Wir sind noch nicht in der Lage, von dem Gesamtschaffen dieses Meisters uns eine zulängliche Vorstellung zu machen. Immerhin ist genug von seinen Motetten zugänglich, besonders im ersten Bande der Trienter Codices, um den Stand seiner Kunstfertigkeit zu beurteilen. Da fallen zunächst zwei Bearbeitungen der Pfingstsequenz auf: *Veni sancte spiritus*, die eine drei-, die andere vierstimmig, die schon die »niederländischen« Kunststücke aufweisen. Über dem Tenor steht der Vermerk: *et dicitur prius directe, secundo subverte lineam, tertio revertere removendo tertiam partem et capias diapente.* Es wird also der Tenor zuerst gesungen, wie er notiert ist, das zweitemal in der Umkehrung, alle Intervallschritte umgekehrt, das dritte Mal mit Auslassung eines Drittels der 27 Noten und Pausenzeichen, d. h. ohne die neun Pausen, und gleichzeitig von rückwärts nach vorwärts gelesen, alles eine Quinte nach unten transponiert. In der vierstimmigen Fassung wird der Tenor auch dreimal gesungen, das erste Mal wie notiert, im *modus maior* und *tempus perfectum*, dann im *modus maior*, aber *tempus imperfectum*, schließlich in der Verkürzung im perfekten tempus, oder nach unserer Art ausgedrückt im $^9/_4$, $^6/_4$, $^3/_4$ Takt. Diese beiden Bearbeitungen haben noch in allen Stimmen verschiedenen Text, nach alter Motettenart, während alle anderen aus dem ersten Trienter Band nur einen Text für alle Stimmen aufweisen. Das erste *Veni sancte spiritus* ist es wohl, das Franchinus Gafurius, der angesehene Mailänder Lehrer, in seinem Traktat[1] als Beispiel zitiert für die Anwendung des *modus maior*, wiederum ein Beweis, wie hoch die fachmännischen Zeitgenossen Dunstable schätzten. Trotz dem kunstvollen Aufbau ist der Zusammenklang der Stimmen doch meistens von tadelloser Reinheit, die Führung der Gegenstimmen gewandt und von melodischem Fluß, und in diesem Wohllaut des Zusammenklanges liegt der Fortschritt solcher Stücke über die frühen französischen Motetten, die sonst oft eine ganz ähnliche Variationenform aufweisen. Auch die anderen Motetten des Trienter Bandes weisen alle die nämlichen Vorzüge auf, eine davon, das dreistimmige *Quam pulchra es*, ist sogar von einer so schlichten Schönheit, von einer solchen Milde des Klanges und Anmut der Melodie, daß sie als eines der besten Werke aus der Jugendzeit

[1] Practica musica II, 7.

der Kunst verdient, noch jetzt gekannt zu sein; die Dufaysche Milde ist schon hier vollkommen ausgeprägt. Die anderen Motetten sind für den Vortrag weniger dankbar, wegen ihrer großen Länge, der mageren Klangwirkung der zahlreichen, gedehnten Partien zu zwei Stimmen in ihnen, obschon sich in fast jeder Stellen von schöner Rundung und ausdrucksvollem Gepräge finden.

Von einer besseren Kenntnis der italienischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts ist vielleicht mancher Aufschluß zu erwarten, der zur Klärung unserer Anschauung dieses Zeitraumes beitragen kann. Vorläufig kommt die Florentiner *ars nova* fast nur als weltliche Musik in Betracht, höchstens für die Messe sind einige brauchbare Belege vorhanden. Es gibt aber zu denken, wenn man bei Riemann in seinem Handb. d. Mus.-Gesch. Bd. II, S. 110 ein Stück des Meisters Ciconia (geg. 1400, aus den Niederlanden, später in Italien ansässig), ein dreistimmiges *O anima Christi* sieht, das einen durchaus reinen Satz aufweist, lange vor Dunstable und Dufay. Riemann (a. a. O., S. 111) nennt Dunstable geradezu den »Schöpfer des kunstvoll bearbeiteten Kirchenlieds«, der das, was etwa Ciconia und andere mit halben Gelingen versucht hatten, nun zum ersten Male mit vollem Bewußtsein der künstlerischen Aufgabe und mit höher entwickelter Technik erfolgreich durcharbeitete. »Die Übertragung des reichen figurativen Wesens vom weltlichen auf das geistliche Lied« ist nach Riemann die gewichtigste Leistung Dunstables. Bei Riemann möge man auch die interessante melodische Analyse des *Veni sancte spiritus* nachlesen, die eine sehr merkwürdige Art der thematischen Arbeit, der freien melodischen Variierung aufweist.

Trienter Codices und erste niederländische Schule.

Stilistisch stehen auch die Motetten der Trienter Codices auf einer Übergangsstufe von der alten französischen zur neuen niederländischen Schreibart. Sie weisen eine sehr interessante Mischung von neuen und alten Elementen auf, sind also in der Form sehr mannigfaltig. Der alte *faux-bourdon*[1], das geschlossene akkord-

[1] Der faux-bourdon, falso bordone, der in der katholischen Kirchenmusik sich bis in neuere Zeiten erhalten hat, ist eine Art einfachen Kontrapunkts Note gegen Note in drei Stimmen, im Wesentlichen eine Folge von Sextakkorden. Er kommt als eine dreistimmige Abart des ursprünglich zweistimmigen Discantus etwa im 13. Jahrhundert in England auf. In mannigfachen Verkleidungen zieht er sich durch die Musik der folgenden Jahrhunderte.

mäßige Zusammengehen mehrerer Stimmen in Sexten und Terzen, ist in mancherlei Varianten in ihnen noch gebräuchlich. Dafür diene als Beispiel etwa das dreistimmige *Imera dat hodierno* von Grossin, einem französischen Komponisten. Es ist im wesentlichen ein faux-bourdon, die drei Stimmen gehen meistens im homophonen Satz zusammen; doch hier und da ist die Oberstimme melodisch ausgeziert, oder die beiden Oberstimmen sind dialogartig gegen einander verschoben. Ein paar Fragmente mögen das technische Verfahren veranschaulichen:

Einfacher Faux-bourdon. Verzierung der Oberstimme.

I - me - ra dat ho - di - er - no Dis - ci - pu - los e-

do - cu - - - - it spi - ra cor - - di-

Dialogartiges Auseinandertreten:

bus, im-bu - e nos vir-tu - ti - bus ne la - ba - mur

im - bu - e nos vir - tu - ti - bus etc.

vir - tu - - ti-

Einige Varianten sind oben nachgewiesen. Ein Beispiel des einfachen falso bordone folge hier:



Den Anfang bilden ein paar textlose Takte:



Solche textlose Anfangstakte deutet man neuerdings wohl mit Recht als instrumentale Einleitungen oder Ritornelle. Sie kommen in den Trienter Stücken häufig vor. Was für Instrumente gemeint sind, ist weder an dieser Stelle noch sonst irgendwo (mit seltenen Ausnahmen) angedeutet. Wir müssen uns Rat holen bei den bildlichen Darstellungen der Zeit, die mancherlei Aufschluß geben über Verwendung der instrumentalen Mittel. Für das hier gegebene Ritornell könnten nach Maßgabe dieser Bilderquellen etwa folgende Instrumentenzusammenstellungen in Betracht kommen: Schalmei und zwei Bratschen, oder Bratsche, Laute, Portativ; Bratsche, Laute, Zinken; Schalmei oder Flöte, zwei Lauten[1].

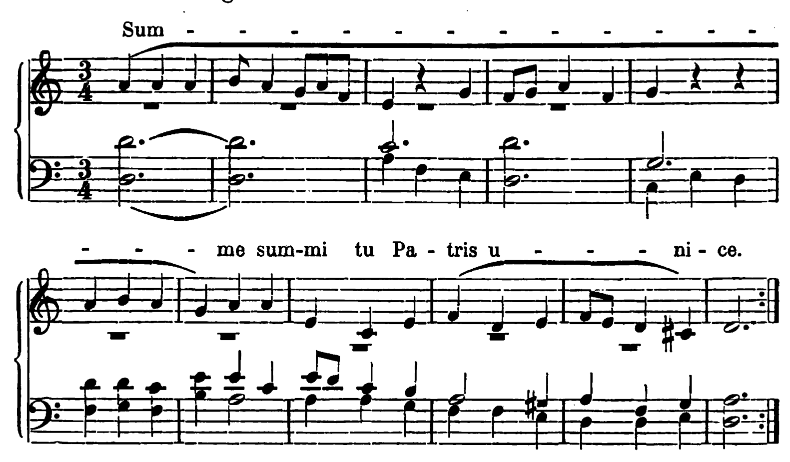
Die nämliche freie faux-bourdonartige Technik mit verzierten Oberstimmen und dialogartigen Verschiebungen weist auch das dreistimmige *Ave mater* von Joannes de Lynburgia (Johann von Limburg oder Lüneburg) auf, eines der frühesten mehrstimmigen deutschen Stücke, das uns erhalten ist, und als solches besonderer Aufmerksamkeit wert. Von diesem Meister enthalten die Trienter Codices nur noch ein anderes Stück *Veni dilecte*, das zudem an einer Stelle auch Dufay zugeschrieben wird.

Auf die alte Praxis weisen auch deutlich Stücke in der Art von Leonels dreistimmigem *Mater ora.* Alle Stimmen, auch der der Tenor, sind stark, fast überreich verziert in der Art der gregorianischen Jubilationen; der hoquetus kommt auch noch häufig darin vor. Die Stimmen sind weder in Art des faux-bourdon noch in imitatorischer Weise zusammengestellt, vielmehr ergeht sich jede selbständig in ganz freien Koloraturen. Für diese Behandlungsweise mag vielleicht auch der Text maßgebend gewesen sein: *Mater ora filium, ut post hoc exilium nobis donet gaudium sine fine.* Das »gaudium sine fine« scheint die endlosen Jubilationen eingegeben zu haben. Es wäre also dieses Stück ein interessantes, frühzeitiges Zeugnis für das Walten von eigentlich tondichterischen

[1] Vgl. H. Leichtentritt: Was lehren uns die bildlichen Darstellungen des 13.—16. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik? Sammelband der Intern. Mus.-Ges. 1906, Heft 2.

(zum Unterschied von bloß tonsetzerischen) Rücksichten[1]. Der bereits vorher (S. 17) erwähnte Engländer Lionel, eigentlich Lionel Power, oder Lionello Polbero, ist in den Trienter Codices mit etwa sechs bis zehn Motetten vertreten, von denen einige ihm aber nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Er ist auch als Theoretiker beachtenswert durch einen Traktat über die englische Diskantierweise[2].

Einen anderen Typus repräsentieren Stücke wie das vierstimmige *Summe summi tu Patris unice* von Egidius Velut (der vielleicht aus Velu bei Cambray stammt, nach Stainer). Keine kunstvolle Verflechtung der Stimmen, die Wirkung ganz auf sehr liedartige Melodik, fast tanzartige Rhythmen gestellt. Der sehr populäre Zug dieses Stückes wird noch gesteigert durch anmutige instrumentale Zwischenspiele, drei an der Zahl. Daß der Text, ein Carmen S. Bernardi de Jesu et Maria sehr weihevoll in Musik gesetzt sei, kann man nicht gerade sagen. Dennoch verdiente dieses Stück, seiner anmutigen Melodien wegen und weil es einen Typus darstellt, in einer Mustersammlung von Motetten zu stehen. Für die Zwischenspiele kämen in Betracht etwa zwei Bratschen und zwei Lauten oder Harfen; oder zwei Flöten, zwei Lauten oder Bratschen, vielleicht auch Bratsche, Laute, Flöte oder Trompete und Portativ, oder zwei Trompeten, Flöte, kleine Orgel. Man betrachte den Anfang dieses Stückes:



[1] Wenigstens was den mehrstimmigen Satz angeht. Dem einstimmigen gregorianischen Gesange sind derartige ausdrucksvolle Tonmalereien nicht fremd.

[2] Abgedruckt bei Hawkins, General history of music, II. Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 143.

Eine liedartige Melodie von feinem rhythmischen Bau, 5 + 6 Takte; wie reizvoll ist das kleine Anhängsel am Schluß jeder Periode, im vierten und zehnten Takt. Nach Liedweise wird der ganze Elftakter wiederholt. Freilich ist die Melodie für die Kirche zurechtgestutzt; sie geht unzweifelhaft ursprünglich aus Dur (man lese sie in Ddur) und ist hier in die entstellende Kirchentonart eingespannt. Wie viele reizende, wertvolle Melodien mögen in Motetten dieser Art verborgen sein!

Eines der instrumentalen Ritornelle sei hier auch mitgeteilt. Man stelle es sich still und sanft vor, gespielt von den zarten, alten Instrumenten. Diese primitive Musik entbehrt eines eigenen Reizes nicht, ebensowenig wie der auf dies Ritornell unmittelbar folgende Chorabschluß, sehr altertümlich, in der Art des Organum mit seinen Quintparallelen.



Auf die alte Zeit weist in diesem Stück auch die Textbehandlung hin: beide Strophen des Hymnus werden zu gleicher Zeit gesungen, die erste Strophe vom Superius und Contra, die zweite

von Discantus II und Tenor. Besonderer Beachtung wert ist es, daß hier der Schwerpunkt in den melodisch geführten Oberstimmen liegt, denen gegenüber der Tenor nur die Bedeutung einer Füll- und Stützstimme hat.

Von dem Niederländer Brasart (1431 päpstlicher Kapellsänger), enthalten die Trienter Codices etwa ein halbes Dutzend Motetten. Die drei schon veröffentlichten lassen eine ausgedehnte Verwendung der Instrumente erkennen. Dabei lösen die Instrumente nicht nur den Gesang ab, sondern es scheint an manchen Stellen plötzlich nur ein Instrument zu den Singstimmen zu treten, so daß zu etwa drei Singstimmen ein Instrument beigefügt wird, oder umgekehrt etwa eine einzelne Stimme von drei Instrumenten begleitet wird. Es ergeben sich so mannigfache Mischungen von Stimm- und Instrumentenklängen, deren klangliche Reize man sich halb ahnend konstruieren muß. Derartige Wirkungen enthält Brasarts vierstimmiges *Fortis cum quaevis actio*, darin mehreremal Tenor solo von drei Instrumentenparten begleitet, außerdem vierstimmige Ritornelle und Zwischenspiele für zwei höhere Instrumente, etwa zwei Flöten oder zwei Bratschen. In Brasarts dreistimmigen *O flos fragrans* scheint neben anderen Instrumenten vielleicht auch der Dudelsack beteiligt zu sein.



Viermal kehrt diese Phrase mit Varianten wieder, und an mehreren Stellen schiebt sich das Oberstimmenmotiv in kleinen Notenwerten plötzlich auf einen oder zwei Takte zwischen den Gesang hinein. Aus solchen Ritornellen und verkappten Liedern wie in der genannten Motette von Velut wird man sich wohl die Reste

der mittelalterlichen Volksmusik zusammentragen müssen. Es dürfte noch immerhin eine ganz beträchtliche Ausbeute zu holen sein.

Die Stücke des ersten Trienter Bandes endlich, die am entschiedensten auf den neuen Stil hinweisen, stammen von Touront, Binchois und Dufay. Über Touront ist näheres noch nicht bekannt. Seiner Schreibweise nach scheint er ein Zeitgenosse von Dufay gewesen zu sein. Jedenfalls verträgt sein dreistimmiges *O gloriosa regina* an Wohlklang und Meisterschaft des kontrapunktischen Satzes neben Dufays Motetten gesetzt zu werden; es ist sicherlich eines der künstlerisch wertvollsten Stücke der Trienter Sammlung. In der Motette *O florens rosa* läßt Touront ausgedehnte Instrumentalritornelle mehreremal eintreten. Das ganze Stück ist voll von freien und streng kanonischen Nachahmungen in niederländischer Weise, die mit Leichtigkeit ungezwungen eingeführt sind. Von einigen Ochetus-Stellen abgesehen erinnert nichts mehr in diesem Stück an die alte Motettentechnik.

Binchois ist gegenwärtig als Chansons-Komponist leichter zu würdigen als in seinen Motetten, von denen erst sehr wenige zugänglich sind. Ungefähr ein Dutzend seiner Motetten enthalten die Trienter Codices, von denen erst zwei veröffentlicht sind; eine davon ist überdies in einer Quelle »Dunstable« bezeichnet. Das dreistimmige *Asperges me Domine* scheint auf den ersten Blick der Klasse der alten faux-bourdons anzugehören, erst bei näherer Prüfung merkt man, worin das Stück dem neuen Stil nahekommt: durch die feinere Belebtheit der Stimmen, die geringere Starrheit der Fortschreitungen. Wir stehen also vor derselben Gattung von Motetten homophoner Schreibart mit Vorwiegen der Oberstimme, wie sie bei Dufay zahlreich vertreten sind. Gerade Dufaysche Motetten dieser Art sind jedoch in den bisherigen Publikationen aus den Trienter Schätzen noch nicht zugänglich. Man muß sich an die Hymnen, das Magnificat halten, die ja allerdings in der Schreibart von der Motette kaum verschieden sind, um sich von dieser Gattung einen klaren Begriff zu machen. Über 20 seiner Motetten harren noch ihrer Veröffentlichung aus den Trienter Bänden.

Es erhebt sich nun die Frage: Worin besteht die Bedeutung Dufays? Man war früher geneigt, ihm als Gründer der niederländischen Schule einen ganz neuen Stil zuzuschreiben. Durch die bessere Bekanntschaft mit den Vorgängern, die wir jetzt kennen, ist nun ersichtlich, wie sehr Dufay davon entfernt ist, etwas durchaus Neues zu bringen. Die Trienter Codices zeigen Stücke von Dunstable, Touront z. B., die kaum zu unterscheiden sind von Dufayschen Arbeiten.

Als besonderer Fortschritt der ersten niederländischen Schule erscheint das Aufgeben des dreistimmigen Satzes als Norm zugunsten des vierstimmigen. Dadurch war der Satz auf eine ganz andere Basis gestellt. Nicht nur ein größerer Vollklang war gewonnen; vier Stimmen bieten der kontrapunktischen Verarbeitung mehr Boden dar, als drei; zudem war eine Gegenüberstellung von je zwei und zwei Stimmen möglich, ein mannigfaltigeres Mischen der Stimmgattungen und Klangfarben, als im dreistimmigen Satz. Es entstand also von selbst eine Anzahl neuer Satzprobleme nur durch Hinzufügen der vierten Stimme. Diese Probleme durchzuarbeiten und zu lösen stellten sich die früheren Niederländer zur Aufgabe. Dufay wies, wie es scheint, als einer der ersten entschieden auf die Vierstimmigkeit.

Eine Meistermotette von Dufay ist das vierstimmige *Ave regina* aus dem ersten Trienter Bande. Es ist ausgezeichnet durch vollkommene Reinheit des Satzes, echte polyphone Behandlung, indem keine Stimme vor der anderen bevorzugt, und durch den eigentümlich milden Klang, vergleichbar jenen gedämpften Lichtstrahlen, die in gotischen Kathedralen, durch die bunten Glasfenster fallend, jenes seltsame Dämmerlicht bewirken. Nichts Glänzendes hier im Klange: ein mystisches Halbdunkel, alles zart in Umrissen, keusch und herb, jugendlich. Die ziemlich ausgedehnte Komposition ist scharf gegliedert. Jeder Textabschnitt ist auch musikalisch ein Teil für sich, der sich vom vorhergehenden und folgenden deutlich abhebt. Zusammengehalten werden die einzelnen Abschnitte nicht etwa durch eine Durchführung melodisch fest geprägter Motive in imitatorischer Schreibart, sondern durch ein gerade dem jeweilig vorliegenden Abschnitt eigenes rhythmisches Gefüge; in einem etwa herrschen die Semibreven, mit punktierten Rhythmen, im anderen die breves oder longae, oder eine bestimmte rhythmische Formel durchzieht den ganzen Abschnitt, etwa im vorletzten Abschnitt.



Ein solches rhythmisches Motiv wird dann nicht mit rigoroser Strenge durchgeführt, aber doch genügend scharf betont, daß es dem Ohre auffällt. So wird ein weichliches Zerfließen der Töne verhindert. Diese Komposition muß Dufay[1] besonders geschätzt

[1] Einige auffallende Eigentümlichkeiten der Schreibart nicht nur Dufays, sondern seiner Zeit überhaupt, seien bei dieser Gelegenheit angeführt. Als

haben. Man weiß[1], daß er verlangte, an seinem Sterbebette sollten während der letzten Minuten seines Lebens die Chorsänger diese Komposition vortragen, samt dem Hymnus *Magnos salutis gaudio.*

Stainers Buch: Dufay and his contemporaries, das so reichen Zuwachs an Kenntnissen bietet, was die weltliche Musik des 15. Jahrhunderts angeht, kommt leider für die Motette fast gar nicht in Betracht. Nur zwei Stücke daraus wären der Motette zuzurechnen. Das vierstimmige *Pontifici decori speculi* von Johannes Carmen ist überschrieben »Fuga trium temporum«. Es stellt sich dar als ein strenger Kanon im Einklang zwischen den beiden Oberstimmen, zu denen zwei freie Unterstimmen hinzugesetzt sind, die, rhythmisch von den Oberstimmen scharf abstechend, textlos, wahrscheinlich Instrumentalparte sind. Ein vierstimmiges *Eya dulcis atque vernans rosa* von Johannes Tappsier klingt noch stark an die ältere Weise an. Instrumentale Einleitung und Ritornelle, Mischung zweier verschiedener Texte, strenge Modusbehandlung des tenor fallen darin auf.

Eine Mittelstellung zwischen Messe und Motette nehmen manche sogenannte »farcierte« Stücke ein. So haben die Trienter Codices z. B. ein *Sanctus papale* aus einer Dufayschen Messe. Zwei Stücke sind darin durcheinander gemischt, das *Santus*, *Benedictus* und *Osanna* abwechselnd mit *Ave verum corpus*, immer abschnitt-

Kadenz ist nicht, wie bei uns, die Formel Dominante-Tonika allgemein üblich, sondern die Folge II, I: also etwa:



Der Terzensprung am Ende ist charakteristisch. Daneben kommt auch, besonders bei Dufay, unser Dominantschluß vor. In ähnlichem Sinne findet man mitten im Satze sehr häufig Verwendung der harmoniefremden Wechselnote mit sprunghaftem Fortschreiten. Sie trägt zur Herbheit des Klanges bei. So schreibt Dufay z. B. im *Salve regina*:



[1] Vgl. Haberl, Bausteine I, Dufay.

weise. Solche »Farciturен«, Ausstopfungen, sind im 15. Jahrhundert nicht selten.

Eine Gattung von Motetten, die auch später noch mehreremal auftaucht, findet sich schon unter den Trienter Stücken, nämlich die Huldigungs- und Gedächtnismotette zu Ehren hervorragender Musiker. Die vierstimmige Motette von Busnois *In hydraulis*, das Sängergebet von Loyset Compère, sind einige der frühesten Beispiele dieser Gattung. Die Texte sind so merkwürdig, daß sie hier nicht fehlen dürfen. Busnois (1492 zu Brügge gestorben, Kapellsänger Karls des Kühnen von Burgund) schreibt ein langes Stück als Huldigung für Okeghem über den folgenden Text:

1) In hydraulis quondam Pythagora, admirante melos, phtongitates malleorum, secutus aequora per ponderum inaequalitates adinvenit musae qualitates. Epitritum ac emioliam epogdoi duplam perducunt. Nam tessaron pente convenientiam nec non phtongum et pason adducunt, monocordi dum genus conducunt.

2) Haec Okeghem qui cunctis praecinis Galliarum in regis aula, practicum tuae propaginis, arma cernens quondam patria, Burgundiae ducis in patria, pro me, Busnois illustris comitis, de Chaulois indignum musicum, saluteris tuis pro meritis tamquam summum cephas tropidicum. Vale verum instar orpheicum!

Diesen dozierenden Magistertext setzt Busnois ganz ernsthaft in Musik, in sehr kunstvoller Weise in der Art von Variationen mit freien Zwischensätzen über einen cantus firmus im Tenor, der die Grundintervalle Tonika, Quinte und Oktave, dem Text entsprechend, betont (die oben erwähnten »tessaron, pente, pason«).



Dieser Tenor ist textlos, es mögen also vielleicht drei Stimmen gesungen haben, und von Zeit zu Zeit mag ein Instrument, etwa die Orgel, oder Trompete, oder Viola mit dem merkwürdigen Tenormotiv dazwischen gefahren sein. Von eigentlicher imitatorischer Schreibart sind Anfänge zu bemerken, auch in der Behandlung des tenor sind schon raffinierte Kunstgriffe der Mensuralmusik angebracht, wie z. B. der Taktwechsel des Tenormotivs in einem Abschnitt, in der Art, daß je drei Takte des Tenor auf je zwei

Takte der anderen Stimmen gehen. Das Stück zeigt einen Übergangsstil von der älteren französischen zur neuen niederländischen Motettenschreibart, mit Vorwiegen der älteren Elemente, auch Spuren des alten *hoquetus* zeigt der Baß.

Loyset Compère, schon einer späteren Generation angehörig, (1518 als Kanonikus der Kathedrale zu St. Quentin gestorben) gibt in seinem vierstimmigen Sängergebet *Omnium bonorum plena, Virgo parensque serena* eine Aufzählung der berühmtesten Musiker seiner Zeit. Dem Tenor des ersten Teils liegt eine oft benutzte Liedmelodie zugrunde: »De tous biens plaine«.

Im zweiten Teil heißt es:

Omnium bonorum plena, peccatorum medicina,
Cuius proprium orare est atque preces fundare.
Pro miseris peccantibus, a Deo recedentibus,
Funde preces ad Filium pro salute canentium.
Et primo pro Gulielmo Dufay, proquo me, Mater exaudi
Luna totius musicae atque cantorum lumine,
Proque Dussart, Busnois, Caron, magistris cantilenarum,
Georget de Brelles, Tinctoris, Cimbalis tui honoris,
Ac Okeghem, Despres, Corbet, Heniard, Faugues et Molinet
Atque regis omnibusque canentibus, simul et me, Loiset Compère
Orante, pro magistris puramente, quorum memor, virgo vale,
Semper Gabrielis Ave. Amen.

Hier sind also die Hauptmeister der frühen niederländischen Motette genannt; von ihren Werken ist gegenwärtig nur wenig zu vermelden, wenn man etwa Dufay und Josquin de Près ausnimmt. Sogar von dem ehrwürdigen Haupt der Schule, von Ockenheim, war bis vor Kurzem, was die Motette angeht, so gut wie nichts zu berichten. (Aber wenigstens an Messensätzen von ihm konnte man seine Schreibart untersuchen.)

Immerhin kann man die herrschende Schreibweise dieser Zeit in den Hauptzügen schon erkennen. Der Gang der Entwicklung war etwa der folgende: Die vorwiegend dreistimmige französische Motette des 13. Jahrhunderts mit drei verschiedenen Texten ließ viel zu wünschen übrig, was den Zusammenklang betrifft. Ihr folgte ein vereinfachter Stil, der von der Verwendung mehrerer Texte und unterschiedlicher Melodien immer mehr absah, wesentlich homophoner wurde, aber Reinheit, Wohllaut und genügende Fülle des Zusammenklangs mehr berücksichtigte. Instrumentale Ornamentik, wie wir sie jetzt aus den italienischen Gesängen des 13. u. 14. Jahrhunderts kennen, spielt noch eine wesentliche Rolle, faux-bourdon-Technik wirkt noch stark nach. Die Vierstimmigkeit

wird in der Dunstable-Dufay-Zeit zur Norm erhoben. Drei Gattungen von Motetten finden sich: 1. einfache, fast durchaus homophone, der Liedweise sich annähernde Stücke, in denen die Oberstimme merklich vorherrscht, 2. komplizierte Gebilde in einer Art von Variationenform, für die als Beispiel dienen mögen einige der von Machault, Dunstable und Busnois oben angeführten Motetten, 3. durchaus polyphon gesetzte Stücke, in denen aber von der Nachahmung, dem Kanon, gar kein oder nur sehr geringer Gebrauch gemacht wird. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erscheint die Nachahmung als wichtiges Satzmittel immer häufiger in der Motette. Wahrscheinlich ist Ockenheim an diesem Umschwung stark beteiligt — sicheres ließe sich darüber erst aussagen, wenn seine Motetten genügend bekannt werden sollten. Um 1500 ist die Motette im Wesentlichen in derjenigen Form fertig, die sie mindestens 150 Jahre lang bewahrt hat. Der Fortschritt des 16. Jahrhunderts besteht hauptsächlich darin, daß die Überfülle von Koloratur, die wohl noch auf ältere Instrumentalpraxis zurückweist, nach und nach schwindet und ein ganz reiner Vokalstil sich bildet. Gleichzeitig wird auch der charakteristische Wortausdruck von immer wachsender Bedeutung. Aber am Aufbau wurde nichts Wesentliches geändert. Die typische niederländische Motette, die bis zu den Zeiten der Palestrina und Gabrieli den Ton angab, ist ein polyphones Stück, das für jeden neuen Textabsatz ein neues Motiv kontrapunktisch durch die Stimmen führt. Kann man Dufay und die Meister um ihn der ersten niederländischen Schule zurechnen, so würden Meister wie Ockenheim, Isaak, Hobrecht, Pierre de la Rue der zweiten Schule angehören, Josquin eine neue Zeit einleiten, Meister wie Gombert, Clemens non Papa, Willaert, de Cleve den dritten Niederländerstil repräsentieren. Über die Motetten dieser Meister und ihres Anhanges soll im Folgenden gehandelt werden.

Drittes Kapitel.

Die zweite niederländische Schule.

Nach den neuesten Forschungen stellt sich als Hauptergebnis für Ockenheim heraus, daß er den durchimitierenden Stil in seinen Grundlagen ausgebildet hat. Die näheren Nachweise darüber möge man in Riemanns »Handbuch der Musikgeschichte« (Bd. II, 1. Teil, S. 225 ff.) nachlesen. Für die Motette fehlten bisher Belege

aus Ockenheims Werken vollständig. Um so willkommener ist die Bekanntschaft mit einem der wichtigsten Werke des Meisters, die Riemann zu danken ist (a. a. O., S. 237ff.). Alte Schriftsteller berichten von einem 36stimmigen Kanon Ockenheims. Kein Mensch hatte später je davon eine Spur entdecken können und so war man geneigt, das »Monstrum« als ein Fabelwesen, eine Art von Seeschlange anzusehen. Wenn nicht alles trügt, so ist diese Komposition dennoch vorhanden. Eitner und Michel Brenet haben die Vermutung ausgesprochen, daß ein merkwürdiges anonymes Stück in *Petreius Tomus III psalmorum* v. J. 1542 der lange gesuchte Kanon Ockenheims sei. Jenes Psalmenbuch stellt an seinen Anfang Josquins berühmte 24stimmige Motette *Qui habitat in adiutorio*, und als Gegenstück an das Ende jene 36stimmige Komposition *Deo gratias*, die man wohl mit vollem Recht Ockenheim zuschreibt. Riemann teilt das interessante Stück vollständig mit. Als Motto trägt es den Spruch: *Novem sunt musae. Omnia cum tempore.* Der Text beschränkt sich auf die beiden Worte *Deo gratias*, so daß die Annahme nicht von der Hand zu weisen ist, das Stück sei ebensosehr, vielleicht noch eher für Instrumente bestimmt, wie zum Singen. 36stimmig kann man es nur mit Einschränkung nennen; zwar verlangt es 36 Stimmen, aber niemals klingen mehr als 18 Stimmen zusammen. Der Aufbau ist höchst merkwürdig. Die Anzahl der Takte (36) entspricht genau der Anzahl der Stimmen, von dem einstimmigen Anfang an tritt in jedem Takt eine neue Stimme hinzu. Je neun Soprane, Alte, Tenöre, Bässe sind vorhanden. Vier Themen werden verarbeitet:





Es handelt sich um vier neunstimmige Kanons über die Themata a, b, c, d. Neun Soprane führen Thema a) streng kanonisch durch. Während a) im neunten Sopran zum letztenmal erklingt, tritt der erste Alt mit dem Thema b) ein. b) geht nun durch die neun Altstimmen, die Soprane haben unterdessen zu singen aufgehört, sobald ein jeder das Thema a) beendet hatte. Im 18. Takt treten die Tenöre ein mit Thema c), während b) im neunten Alt zum letztenmal erscheint. c) geht nun durch die neun Tenöre, die Alte treten ab, und wird in genau derselben Weise später von d) abgelöst, wenn die neun Bässe zu Worte kommen, die mit ihrer Durchführung von d) das Stück abschließen. Wegen der kanonischen Nachahmung im Einklang ist die Harmonie sehr beschränkt,

pendelt nur von Tonika zu Dominante und wieder zurück. Dazu kommt noch, daß die Nachahmung im Einklang durch Stimmen der gleichen Gattung die Linien der Themen so verwischt, daß nach ein paar Takten weiter nichts gehört wird, als ein breites Gewoge des F- oder Cdur-Akkordes, an Fülle von Takt zu Takt sich steigernd. Höchst wirksam muß es dann sein, wenn beim Eintritt der Alte, Tenöre, Bässe das Ganze mit einem Ruck jedesmal tiefer gezogen wird. Das Stück beginnt mit hellen Sopranklängen, endet mit kräftigen, tiefen Baßklängen, auf dem Wege Station machend im Gebiet des Alt und Tenor. Was den breit wogenden Fdur-Akkord angeht, so liegt hier ein frappierendes Analogon vor zu Wagners »Rheingold«-Vorspiel, das genau auf derselben Idee basiert. Aber auch eine andere berühmte Stelle aus einem neueren Werk bietet auffallende Ähnlichkeiten, die Fanfaren der vier Blechorchester in Berliozs Requiem, um so mehr, als Ockenheims Stück eigentlich nur eine lange Fanfare ist. Man sieht dies schon an den Themen, es wird noch viel deutlicher, wenn die 9—18 Stimmen durcheinander schallen. Von einem Orchester von Holzbläsern, Streichern, Blechinstrumenten gespielt, müßte das Stück ganz imposant wirken; es steckt doch eine grandiose Phantastik darin, hinter der das trockene Rechenexempel ganz verschwindet. Schließlich ist doch nicht die kanonische Arbeit das am meisten wertvolle daran. Mit Themen dieser Art, Dreiklangsfiguren, ist es wahrlich nicht so schwer Kanons, zumal im Einklang, herzustellen, selbst wenn 12 und 16 Stimmen beteiligt wären an Stelle der neun. Eigentlich komplizierte Kontrapunktik kommt gar nicht vor, die vier Themen erklingen niemals alle zusammen (es wäre einem geschickten Tonsetzer gar nicht unmöglich, sie alle vier zu kombinieren), immer hört man nur je zwei zugleich. Es ist wie mit dem Ei des Kolumbus. Auf solche Art ist es nicht schwer, selbst ein 48stimmiges Stück in Kanons zu schreiben, — aber jemand mußte zeigen, wie es gemacht wird. Der alte Ockenheim hatte eben den Einfall, der wirklich ganz großartig ist — ein prunkendes Jubelgetön zum Preise Gottes — *Deo gratias!* Ein seltsames Geschick hat es gefügt, daß gerade dies Stück von den Ockenheimschen Motetten als erste dargeboten wird. Es muß betont werden, daß es durchaus nicht typisch ist für die Schreibart Ockenheims und seiner Zeit. Die Verwendung von so viel Stimmen ist eine ganz seltene Ausnahme. Der vierstimmige Satz ist sonst bei weitem vorherrschend, ihm gegenüber erscheinen selbst fünf- und sechsstimmige Stücke bis gegen 1525 nicht gerade häufig.

Ein Hauptmeister der zweiten niederländischen Schule ist Heinrich Isaak, ohne Zweifel die bedeutendste Musikerpersönlichkeit seiner Zeit. Etwa 1500 mag man als den Mittelpunkt seiner Wirksamkeit bezeichnen. Für die Geschichte der eigentlichen Motette ist er gegenwärtig erst in beschränktem Maße heranzuziehen, da ein großer Teil seiner Motetten noch ungehoben in den Bibliotheken vergraben liegt. Indes ist wenigstens ein beträchtlicher Teil eines seiner Hauptwerke neu herausgegeben, der erste Teil des *Choralis Constantinus*[1]. Dieses Werk, obschon nicht als eine Sammlung von Motetten bezeichnet, möchte gleichwohl am besten unter dem Gesichtspunkt »Motette« betrachtet werden, da die einzelnen Stücke darin durchaus motettenartig gesetzt sind und auch ihren Texten nach eher den Motetten zuzurechnen sind, als irgend einer anderen Gattung.

Der *Choralis Constantinus* ist eine mehrstimmige Bearbeitung gregorianischer Choralmelodien, als Graduale angelegt und zwar für sämtliche Sonn- und Feiertage des gesamten Kirchenjahres, also ein sehr umfangreiches Werk. Es enthält Offizien, Introiten, Gradualien, Kommunionen, d. h. Musikstücke, die während der Messe als Zwischensätze eingelegt werden, ihr vorangehen oder folgen. Die Liturgie schreibt für jeden Sonntag des Jahres einen ganz bestimmten Text vor, daher die große Ausdehnung des Isaakschen Werkes. Man hatte früher diese Stücke meistens einstimmig nach der gregorianischen Weise gesungen. Heinrich Isaak ist einer der ersten, wenn nicht überhaupt der erste, der auf der Basis des Chorals mehrstimmige Bearbeitungen dieses umfangreichen Komplexes in seiner Gesamtheit unternommen hat. Weswegen Isaak sein Werk Choralis Constantinus nannte, war bis vor kurzem nicht sicher festgestellt. Nach den Forschungen Kroyers[2] ist nunmehr nachgewiesen, daß Heinr. Isaak tatsächlich in Konstanz sich aufgehalten hat, und daß sein Choralis Constantinus der Konstanzer Liturgie entspricht. Er wird sein Werk wohl auf Bestellung der Konstanzer Geistlichkeit geschrieben haben. Der Choralis Constantinus fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in die letzten Lebensjahre Isaaks, wenigstens besagt eine Notiz im dritten Teile, daß Isaak gestorben sei, während er noch an der Komposition der Sequenz: *Virginalis turma sexus* arbeitete, und daß sein Schüler

---

[1] In den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 1898. Herausgegeben von Emil Beseczny und Walter Rabl.

[2] s. den Aufsatz von Kroyer in Band I der Senflausgabe in Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Senfl die Komposition zu Ende führen mußte[1]. In drei Teilen wurde das große Werk von Hieronymus Formschneider in Nürnberg, erst gegen dreißig Jahre nach seiner Vollendung, 1550 und 1555 gedruckt.

Beim Studium des Isaakschen Werkes fällt zunächst die große Einfachheit des Tonsatzes auf; wenigstens im ersten Teil sind komplizierte kanonische Stimmführungen, überhaupt kontrapunktische Verwicklungen, die Isaak sonst spielend beherrscht, ziemlich selten. Doch trotz dieser Beschränkung ist der Satz sehr belebt, oft von Realismen durchzogen, die in ihrer ursprünglichen Frische und Unbefangenheit noch jetzt stark wirken. Die Technik der Formgebung ist ganz die der zweiten niederländischen Schule. Die Choralmelodie abschnittweise eingeführt, häufig durch Einschiebsel oder Melismen gedehnt, muß Motive herleihen zur imitatorischen Verarbeitung in allen vier Stimmen. Manchmal schreitet sie im Tenor in langen Haltenoten einher, von den anderen Stimmen in reichem Geflecht umrankt. Von der Bevorzugung einer Stimme den anderen gegenüber ist kaum etwas zu bemerken. Die Mannigfaltigkeit der Formgebung, wie sie die Trienter Codices etwa aufweisen, fehlt hier, dafür aber bietet Ersatz die reife Meisterschaft des Tonsatzes, die auf Experimente, mehr oder minder tastende Versuche verzichten darf. Ein Kennzeichen der neuen Zeit ist auch das Vorherrschen der Vierstimmigkeit. Nur um Kontrastwirkungen zu erzielen, schreibt Isaak ab und zu einen zwei-, drei- oder sechsstimmigen Satz. Auf diese Kontrastmittel greift er besonders dann zurück, wenn es umfangreiche Texte in groß angelegten Musikstücken zu fassen gilt. Derart ist bald zu Anfang des Bandes die Prosa *Pater, filius, sanctus spiritus* für das Trinitatis-Fest. Die vier gemischten Stimmen des ersten Abschnitts werden im zweiten durch vier hohe Stimmen abgelöst, zwei Diskante, Alt, Tenor, ohne Baß; im dritten Abschnitt tritt wieder der Baß hinzu, der vierte ist für nur drei Stimmen gesetzt, zwei Diskante und Baß, darauf folgt ein vierstimmiger Satz, und bei der Stelle »o veneranda trinitas«, dem eigentlichen Mittelpunkt des ganzen Stückes, treten plötzlich sechs Stimmen mit majestätischem Vollklang ein. Die Wirkung ist sehr feierlich und imposant. Ab und zu kommen Duos vor, wie etwa in dem *De profundis clamavi*[2], in dem groß angelegten Tractus für »Dominica Invocavit«[3] *Qui habitat in adiutorio altissimi.*

---

[1] s. Vorrede von Beseczny und Rabl a. a. O. S. XI.

[2] Partitur S. 151.

[3] Partitur S. 179—193.

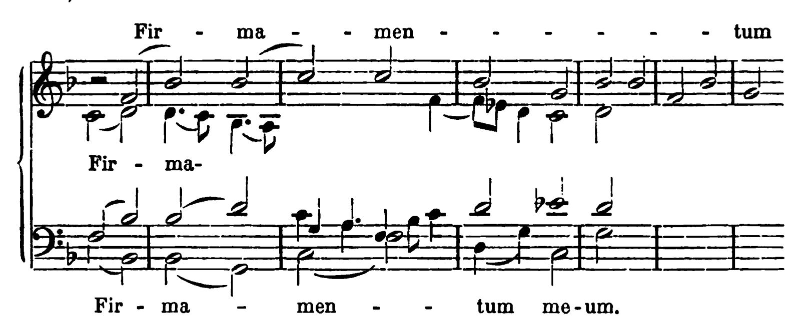
In einem anderen *De profundis*[1] zeigt Isaak sehr wirksame Verwendung des homophonen, akkordischen Satzes. Mitten in einem reich belebten kontrapunktischen Satze setzt er hier diejenigen Textworte, in denen der eigentliche Inhalt des Satzes sich konzentriert, also die Hauptsache »adiuva me« in einfachen Akkorden homophon. Er erreicht damit eine Eindringlichkeit, eine einfache, schlagende Wirkung, hinter der auch die kunstvollste Stimmverflechtung an dieser Stelle zurückgeblieben wäre. Die Meister aller Zeiten wußten wohl, daß für den höchsten Höhepunkt einer erregten Steigerung doch nur der einfache Akkord, das elementarste Klangmittel, in Betracht käme.

Ähnlich einfach und eindringlich deklamiert er die Communio am Schluß der Musik für den ersten Advent-Sonntag[2]: *Dominus dabit benignitatem, et terra nostra dabit fructum suum* in schlichten vierstimmigen Akkorden, die sich von der polyphonen Schreibart des Vorangehenden sehr wirksam abheben. Er kennt den dekorativen und auch den Ausdruckswert der Fiorituren und versteht mit ihrer Hilfe den Linien besonders gegen den Schluß hin schöne Wölbung, ein wirksames Auslaufen zu geben. Man sehe sich daraufhin u. a. etwa die Alleluja an, die zu vielen Dutzenden eingestreut vorkommen. Sie sind oft rein dekorativ, aber ein köstlicher Schmuck, in dessen schön und mannigfach verschlungenen Linien eine reiche Fantasie spielt. Besonders reich derart verziert ist das *Vocem iucunditatis annunciate*[3] mit dem schwungvollen *Benedictus* in der Mitte, der erste Teil des jubelnden *Misericordia Domini plena est terra*[4]. Liedartige Motive auf ganze Strecken hin sind in diesen Allelujas nichts Seltenes. Sehr kunstvolle, streng kanonische Stücke sind wenig vorhanden. Von diesen Ausnahmen käme besonders in Betracht *Memento nostri, Domine in beneplacito*[5], mit streng kanonischer Führung der beiden Oberstimmen auf weite Strecken hin. Auch verwickelte rhythmische Kombinationen sind selten, wie etwa Taktmischungen C, $^6/_2$, $^3/_2$ in *Domine, secundum peccata nostra.* Von den tonmalerischen Zügen endlich sei nur eine kleine Auswahl hier angeführt. Isaak ist in diesem Werk mit Textwiederholungen sehr sparsam, verwendet sie fast nie. Um so mehr fällt es auf, wenn er einmal deklamiert: *a Domino hanc-hanc- hanc requiram*[6]. Wie reizend naiv dies zögernde, kindlich-bescheidene Hervorbringen der Bitte! Das sichere *Firmamentum*

---

[1] Partitur S. 111.
[2] Partitur S. 122.
[3] Partitur S. 248.
[4] Partitur S. 236.
[5] Partitur S. 132.
[6] Partitur S. 42.

meum et refugium meum wird einmal[1] illustriert durch 22malige Wiederholung des dmoll-Akkordes, ein andermal[2] umfassen zum Ausdruck dieser Textworte die Außenstimmen in gleichmäßig dahinschreitenden, gewichtigen Noten zwei bewegtere Mittelstimmen, wie etwa, um sie zu stützen.



Sehr realistisch malt Isaak einmal die Stelle »ut fugiant a facie tua«. Die Stimmen in langen Läufen, nachher wie keuchend in kurz abgerissenen Phrasen. Auch hier ist die Textwiederholung als realistisches Ausdrucksmittel benutzt.

Nicht gar sehr zahlreich sind die Motetten, die man von Isaak außer dem *Choralis Constantinus* kennt. Bei Ambros III, 395f. findet man die näheren Nachweise. Einige der vorzüglichsten Motetten Isaaks enthält der fünfte Band des Ambrosschen Werkes. Da ist zunächst eine ausgedehnte dreistimmige Komposition *Illumina oculos meos*, ganz im neueren Stil, keine der drei Stimmen vor den anderen bevorzugt. Es fällt darin die häufige Anwendung des dreiteiligen, scharf rhythmisierten Taktes auf, den die Komponisten um 1500 überhaupt viel mehr anwenden, als später in der Palestrinazeit. Mit Textwiederholungen, in der späteren Motette so sehr beliebt, ist Isaak auch hier, wie überhaupt in seinen Motetten, recht sparsam. Zu bewundern ist die formale Klarheit, mit der jeder Textabschnitt als abgerundeter Teil hingestellt ist. Dazu verhelfen die vorzügliche Deklamation, die Vermeidung von Wortwiederholungen, die gute Anwendung der gewichtigen Schlußkadenzen, zum Unterschiede von minder schweren Kadenzen in der Mitte, schließlich die Fioritur. Fast jedes wichtigere Interpunktionszeichen des Textes wird in der Musik angedeutet durch eine geschwungene Linie, eine schön gewölbte Koloratur, die an diesen Stellen merklich gewichtiger auftritt, als inmitten des Satzes. Überall

---

[1] Partitur S. 15. [2] Partitur S. 36.

also ist das Walten eines großen Kunstverstandes wahrnehmbar. Auch dem lebendigen Ineinandergreifen der drei- und vierteiligen Takte liegt eine tiefe Kenntnis der musikalischen Kontrastwirkungen zugrunde. An Prägnanz der musikalischen Motive, an Fluß, an interessanter polyphoner Arbeit, an reinem Zusammenklang bietet dieses Stück nicht minder Beachtenswertes. Altertümlicher klingt das vierstimmige *Virgo prudentissima* mit seinen Strecken nur zweistimmigen Gesanges, dem eigensinnigen sich Einspinnen in zwei Töne an mehreren Stellen, wie etwa hier:



Das Festhalten des *B* und *D*, auch die Art, wie die beiden nachahmenden Stimmen einander gleichsam auf die Absätze treten, oder der sequenzartig aufsteigende Baßgang mit den seltsamen Wiederholungen zweier Noten am Schluß:



das Hineinspielen des Quintensprunges bei »electa ut sol« am Ende, sind solche altertümlichen Züge.

Viel großartiger ist das sechsstimmige *Christus filius Dei*, in der Tat eines der glänzensten Prunkstücke der älteren Motette überhaupt. Die Wirkung hängt hier an scharfen Kontrastklängen, Strecken zweistimmigen Gesanges wechseln ab mit Abschnitten, in denen alle sechs Stimmen wuchtig und klangvoll plötzlich einfallen — etwa wie Soli und Chor abwechselnd. Der cantus firmus »Virgo prudentissima« beherrscht das ganze Stück, sowohl die lange zweistimmige Einleitung, wo sein Anfang kanonisch verarbeitet wird, wie den Kernpunkt, wo er als markiger Untergrund im Tenor Säulen gleich das hochragende Gebäude stützt. Daß dieses machtvolle, ernste, feierlich-großartige Stück noch lange nach seinem

ersten Erscheinen als eine klassische Komposition galt, ist aus den Umwandlungen ersichtlich, die der Text über sich ergehen lassen mußte.

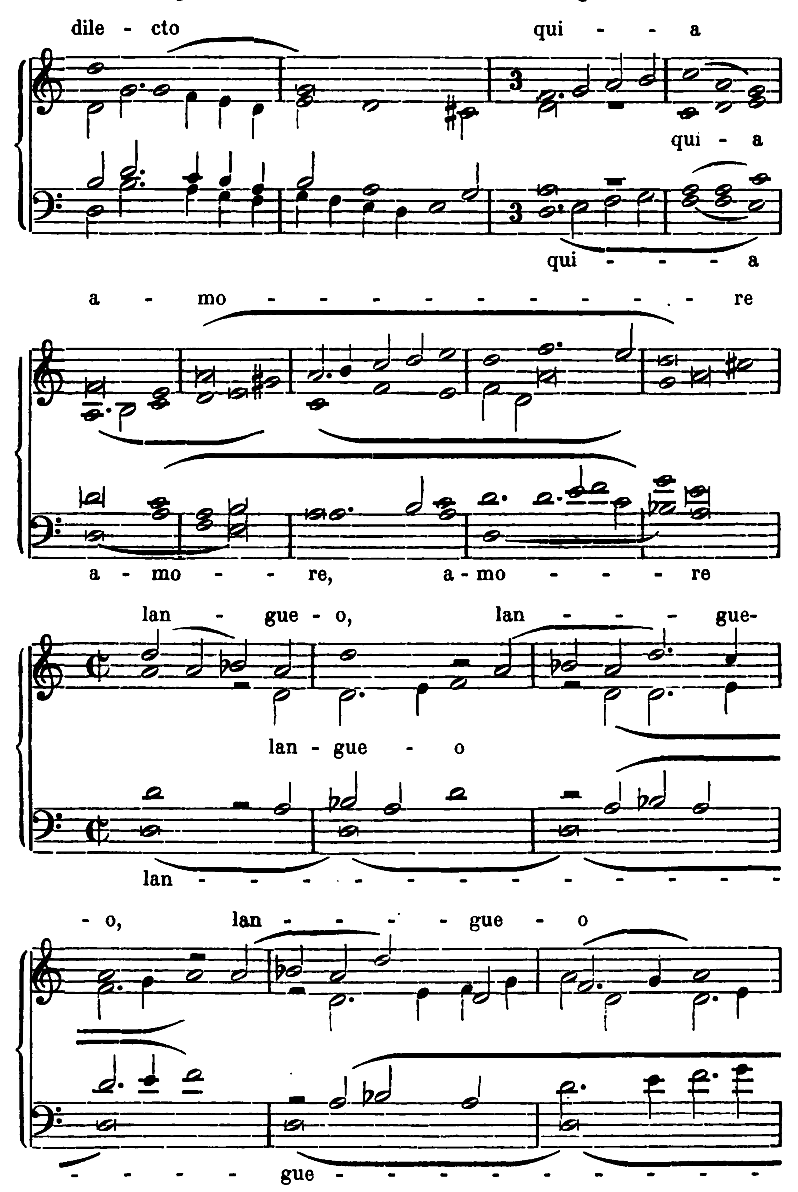
Isaaks Schüler Ludwig Senfl hat in das von ihm herausgegebene *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas vocant* (1520) neben vier anderen der vorzüglichsten Motetten Isaaks auch dies Stück aufgenommen, dort hat es den, wohl ursprünglichen, Text: *Virgo prudentissima*. Es ist hier als Huldigungsstück an den Kaiser Maximilian gerichtet, Isaaks Herrn. Später (1538) steht diese Motette im *Secundus tomus novi operis musici*, aber mit ganz verändertem Text, anstatt der *Virgo prudentissima* ist die Rede von *Christus filius Dei* — die Reformation ist unterdessen eingetreten — und die Huldigung ist nun an Kaiser Karl V gerichtet. In dieser veränderten Form ist das Stück nochmals in Montanus und Neubers *Magnum opus* abgedruckt. Ein Seitenstück zu dieser Kaisermotette ist die sechsstimmige Papstmotette: *Optime pastor*, an Papst Leo X. Sie ist im Neudruck leider noch nicht erschienen.

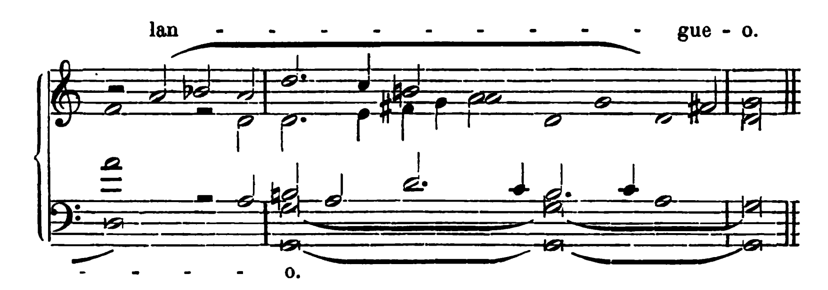
Einige vierstimmige Isaaksche Motetten hat Glarean in sein *Dodekachordon*[1] aufgenommen. *Conceptio Mariae virginis*, ein ziemlich kurzes Stück, setzt drei Unterstimmen gegen einen cantus firmus im Sopran, in älterer Weise frei polyphon, ohne Nachahmungen, doch mit schönster melodischer Führung jeder einzelnen Stimme. So verzwickt die Notierung ist, von der Glarean mit Recht als »dunkel« und »rätselhaft« spricht, so schlicht und anmutig ist die Wirkung der Einzelgesänge[2]. Die große dreiteilige Motette *Anima mea liquefacta est* zeigt dagegen den imitierenden Stil vollkommen ausgebildet. Alle vier Stimmen sind an der Verarbeitung so ziemlich gleichmäßig beteiligt. Im Ausdruck am hervorragendsten ist der dritte Teil: »Filiae Jerusalem, nuntiate dilecto meo quia amore langueo«. Typisch für die Zeit der Isaak, Hobrecht, Pierre de la Rue sind Stellen wie die Dezimengänge der Außenstimmen mit der eleganten Ausfüllung in der Mitte, kurz zuvor der fauxbourdonartige dreistimmige Gang gegen die gehaltene Oberstimme. Etwas Besonderes gibt Isaak um das »langueo« auszudrücken, über einem lang gehaltenen Baßton jene merkwürdige Phrase, die später bei Josquin noch zu erwähnen sein wird, die sogar in den italienischen Madrigalen bis zu Marenzio und später noch eine Lieblingswendung ist. Die ganze merkwürdige Stelle sei hier mitgeteilt. Man achte

[1] Vgl. Neuausgabe, übersetzt von P. Bohn in Eitners Publikationen, Band 16, 17, 18.

[2] Das Stück ist auch von Riemann neu veröffentlicht in seinem Handbuch der Musikgeschichte II, 1 S. 171.

auf den schwärmerischen Klang der kleinen Sexte *d—b*, auf den ekstatischen Aufstieg zur Höhe in allen Stimmen. Hier wird die hohe Stimmlage mit Bewußtsein vortrefflich ausgenutzt.





Zu einem anderen Text aus dem Hohen Liede: *Tota pulchra es* hat Isaak eine seiner schönsten Kompositionen geschrieben. Stellen, wie der Schluß des ersten Teils: »imber abiit et recessit« mit der wundervollen Melodielinie des Sopran, wie der Anfang des zweiten Teils: »flores apparuerunt« mit den warmen, so anmutigen figurierten Mittelstimmen zwischen dem langsam aufsteigenden Sopran, dem sinnend ausgehaltenen Baß, wie der Schluß des Ganzen: »amica mea veni de Libano coronaberis« mit der ergreifenden Schönheit seiner schlichten Akkordfolgen, den entzückenden Fiorituren auf »coronaberis«, — Stellen, wie diese, verdienen genial genannt zu werden; ihre Schönheit bleibt für immer gesungen, wenn es auch eine Schönheit anderer Art ist, wie sie etwa ein Palestrina zu den gleichen Worten gefunden hat, herber und spröder. Die Motette *Tulerunt Dominum* wird von Glarean, wohl nicht mit Unrecht, Isaak zugeschrieben. Sie ist durchaus in Isaakschem Stil gehalten und eine des Meisters würdige Arbeit. Beiläufig gesagt, enthält sie auffallend viele jener Quartenparallelen, die für die Zeit um 1500 überhaupt typisch sind, etwa in Kadenzen wie die folgende:



Auch die erwähnten Dezimenparallelen zwischen den Außenstimmen kommen in diesem Stück zahlreich vor. Schließlich wäre noch zu erwähnen das sehr klangvolle und polyphon vorzüglich durchgearbeitete *Loquebar de testimoniis.*

Von einer Eigentümlichkeit Isaakscher Satzweise weiß Glarean zu berichten. Er schreibt: »Er fand auch ein Vergnügen daran,

seine Vielseitigkeit zu zeigen in Klängen, in denen eine beliebige Stimme unbeweglich bleibt, während die anderen Stimmen hin- und herlaufen und von allen Seiten herbrausen, wie die vom Winde bewegten Wogen im Meere an einem Riff zu branden pflegen, was bekanntlich auch Hobrecht getan hat, wenn auch in etwas anderer Weise.«

Zu den größten und gerühmtesten Meistern der Zeit vor Josquin gehört Jacob Hobrecht (ca. 1450—1505). Auch für die Geschichte der Motette ist er sehr wichtig. Zurzeit liegt nur wenig im Neudruck von seinen Motetten vor. Wenn die von der Amsterdamer »Vereeniging« seit langem angekündigte Hobrecht-Ausgabe endlich erscheinen wird, dann erst wird ein Überblick über seine Motetten möglich sein. Nach Ambros' Urteil[1] ist das fünfstimmige *Salve crux arbor vitae* (1520 im *Liber selectar. cantion. quae vulgo mutetas vocant* von Peutinger gedruckt) die hervorragendste seiner Motetten: »ein völliger riesenhafter gotischer Münster aus Tönen«. Ein eigenes Urteil gestatten die im Neudruck zugänglichen Stücke *Ave regina coelorum* (vierst.), *Salve regina* (dreist.)[2]. Beide zeigen noch eine ältere Motettenschreibweise. Die einfachere ist das *Ave regina*. Ein sehr ernstes, feierliches Stück. Ein Gegenüberstellen von zwei Gruppen zu je zwei Stimmen ist darin an vielen Stellen deutlich zu merken. Zwei bewegtere, wogend kolorierte Stimmen sind gegen zwei ruhigere gestellt, etwa in der Art, daß der ruhige cantus firmus im Tenor sich zusammentut mit dem Baß oder Alt, und der bewegte Sopran mit dem Alt oder Baß. Doch finden sich genug Unterbrechungen dieser Regelmäßigkeit, um starres Formelwesen zu verhüten. Der Schluß des zweiten Teils ist eine notengetreue Wiederholung der letzten 26 Takte des ersten Teils. Die Oberstimme hat merklich das Übergewicht; sie überkleidet den cantus des Tenor mit einer merkwürdig zarten, ausdrucksvollen Melodie, nicht im Sinne der Liedmelodie, sondern mehr von jener scheinbar regellosen Art der verzierten gregorianischen Weise. Das Ganze im Ausdruck von herber Anmut und sonderbar ergreifend.

Das dreistimmige *Salve regina* gehört zu den merkwürdigsten alten Kompositionen. Üppig umwuchern Fiorituren den lang gedehnten kirchlichen cantus, der zumeist in der Mittelstimme liegt, manchmal aber auch in die tiefste oder die Oberstimme übergeht. Auch hier überwiegt die Oberstimme nach älterer niederländischer

---

1 Musikgeschichte III, 185.

2 Beide mitgeteilt in Band V der Ambrosschen Musikgeschichte.

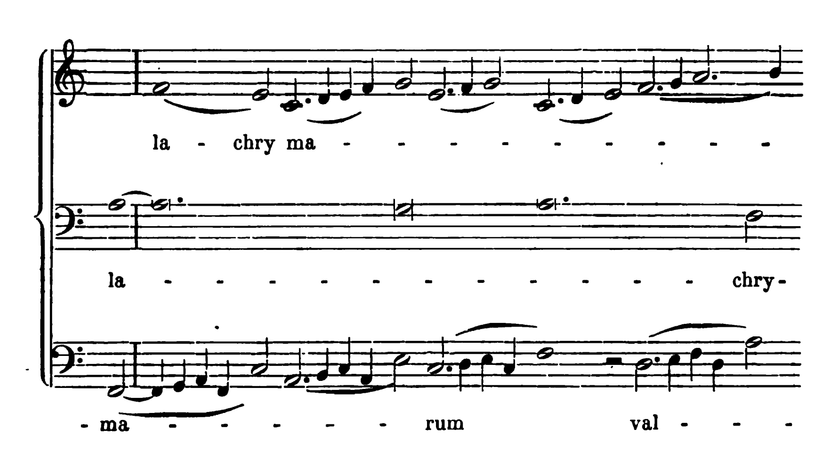
Art. Die zwei kolorierten Stimmen gehen sehr häufig in Dezimen oder Terzen miteinander, überhaupt bilden sie gern ein durch gleiche oder ähnliche Rhythmen zusammengekoppeltes Paar, wie auch in dem schon genannten *Ave regina* zu bemerken war. Imitationen in zwei, sogar drei Stimmen, gewandt durchgeführt, treten bisweilen auf, jedoch gründet sich der Satz auf diese Schreibart nicht entfernt im gleichen Maße, wie die spätere niederländische Motette. Stellenweise klingt der alte Fauxbourdon hindurch, wie etwa ganz zum Schluß während der letzten 16 Takte. Bisweilen werden Motive des cantus firmus den Nachahmungen zugrunde gelegt, ebensooft aber umspielen zwei Stimmen den cantus firmus mit Nachahmungen eines ganz neuen Motivs. Instrumentale Partien kommen vor. Eine Baßfigur wie z. B. die folgende:





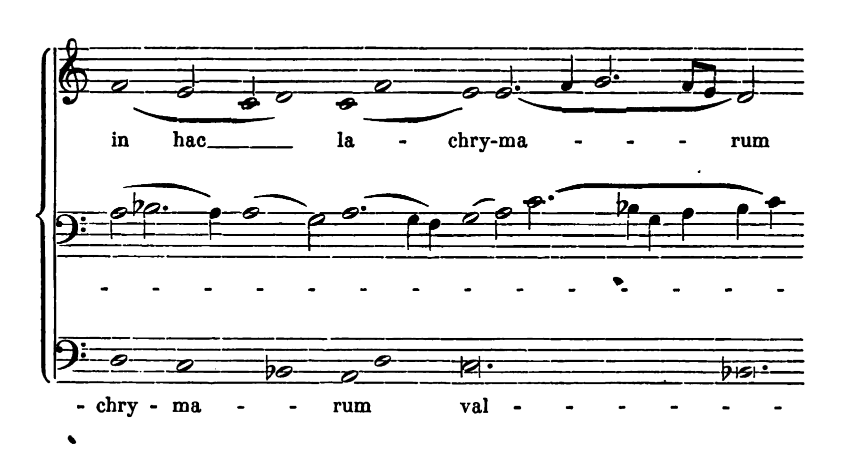
sieht, wenigstens soweit die punktierten Viertel reichen, sehr nach instrumentalem Zwischenspiel aus, wie man es in den Trienter Codices findet. Auch der gewaltige Umfang der einzelnen Stimmen hier und da legt es nahe, anzunehmen, daß bisweilen ein Instrument zu Hilfe kam; sollten vielleicht die zahlreichen Änderungen der Schlüssel innerhalb der einzelnen Stimmen einen Fingerzeig geben? Sieht man sich Stimme für Stimme durch, so darf man staunen über die seelenvolle Melodie, über das innere Leben, das in diesen atemraubenden Gängen pulsiert, anscheinend ohne daß direkte Beziehungen zum Textwort vorliegen. Eine ergreifende Demut und Frömmigkeit ist trotzdem in diesen Tönen manchmal hinreißend schön ausgedrückt. Als ganz besonders ausgezeichnet seien die folgenden Stellen genannt: »in hac lachrymarum valle«; man achte auf den Baß, der in Sequenzen in mächtigem Zuge den Tenor überholend aufwärts steigt, leidenschaftlich sehnend, dann wieder plötzlich in die Tiefe springt und später in ganz langgehaltenen Noten abwärts sinkt: darüber die merkwürdig frei geformten Linien der Oberstimmen. Es liegt ein faszinierender Reiz

schon für das Auge in diesen auf- und absteigenden, kunstvoll durcheinandergeschlungenen Linien, der freilich zur Karrikatur wird, sobald unsere Taktstriche und die davon unzertrennlichen Synkopen das anmutige Gefüge wie in eine Zwangsjacke stecken. Deswegen sind in dem unten folgenden Bruchstück die Taktstriche ganz weggelassen, durch Bindebogen ist aber der rhythmische Gang jeder einzelnen Stimme angedeutet, so wie er sich dem musikalischen Sinn natürlich darstellt. Es sei nicht geleugnet, daß man die einzelnen Stimmen rhythmisch auch anders deuten kann. Der Zusammenklang ist von vollkommener Reinheit, die harmonischen Wirkungen stellenweise, wie über den langen Baßnoten am Schluß, sogar besonders interessant.






- rum val - - - - - - - - - - le,
- rum val - - - - - - - - - - - - -
in hac la- -


in hac la - chry-ma - - - rum
- - - - - - - - - - - - - - -
- chry - ma - - rum val - - - - - - -


val - - - - - - - - - - - - - -
- - - le, val - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - -



Andere Stellen von besonders hervorragender Ausdruckskraft sind »misericordes oculos«, besonders die Oktavsprünge in Oberstimme und Baß haben etwas leidenschaftlich flehendes; »o clemens, o pia«, vielleicht der Gipfelpunkt des Ganzen, von einer Inbrunst sondergleichen, auch technisch interessant durch die kontrapunktische Durchführung des Motivs in Imitationen durch alle drei Stimmen. Dreimal in drei verschiedenen rhythmischen Werten tritt es auf, einmal in der Verkleinerung, nachher sechsfach vergrößert. Der Schluß mit seinen lebhaften Tripeltakten hat ganz das Gepräge der späteren Motettenschlüsse im dreiteiligen Takte, beinahe schon Tanzrhythmus ist hier kenntlich. Eine kleine dreistimmige Motette von Hobrecht teilt Glarean[1] mit, *Parce Domine*; das Stück ist über einem cantus firmus im Baß aufgebaut, zwar polyphon gesetzt, aber ohne von Imitation im geringsten Gebrauch zu machen. Auch hier ist das Zusammenkoppeln von je zwei Stimmen in gleichen oder ähnlichen Rhythmen wieder bemerkbar, also etwa erste und zweite, oder erste und dritte, oder zweite und dritte Stimme gehen zusammen. An künstlerischem Wert kommt das Stück den oben genannten Motetten Hobrechts nicht gleich, obschon es Schönheiten bescheidener Art hat; sie liegen besonders in der melodischen Führung der beiden Oberstimmen.

Josquin's großer Zeitgenosse, sein Mitschüler bei Okeghem, Pierre de la Rue, ist als Motettenkomponist durch eine Auswahl von etwa einem Dutzend seiner Motetten bei Maldeghem[2] jetzt wenigstens in einigen Hauptzügen kenntlich. Der Motette zurechnen

[1] A. a. O. (auch im zweiten Bande der Oxford Hist. of Mus. [S. 197] abgedruckt).

[2] Maldeghem, Trésor musical.

könnte man auch jenes herrliche vierstimmige *O salutaris hostia*,[1] obschon es eigentlich als Einlage für eine Messe geschrieben ist: in seiner Weihe, seinem ergreifenden Ernst, seiner großartigen Erhabenheit sicherlich eines der allerwertvollsten Hauptstücke der einfachen, mehr homophonen, sich dem Liedartigen nähernden Motette, wie sie schon von Dufay an in den Niederlanden geübt wurde. Eine merkwürdige Verbindung von kunstvollem kontrapunktischem mit einfach akkordischem Satz bietet das sechsstimmige *Proh dolor!* Dem Texte nach scheint ein Trauerstück für das Begräbnis eines großen Fürsten vorzuliegen. Cantus II und Alt singen im strengen Kanon einen cantus firmus mit neuem Text hinein in ein breites, majestätisches, einfaches Akkordgefüge, das Ganze von einer erstaunlichen, herben Kraft des Klanges und erschütternder Gewalt des Ausdrucks. Erst gegen das Ende hin treten ganz spärlich Chromata auf, im Baß bei der Stelle »pandantur homine coeli« ein *B*, und dann im weiteren Verlauf, noch etliche *B*, jedesmal von einer so auffallenden Wirkung, daß diese Stelle angemerkt zu werden verdient als ein Beleg dafür, wie das Chroma als Ausdrucksmittel sehr starker Art schon sehr früh dient, nicht so sehr als Ornament und Würze der Harmonie, gleichsam im Sinne der späteren Zeit. Auch den rührenden Ausdruck der Koloratur in den letzten vier Takten übersehe man nicht — die einzige Koloratur im ganzen Stücke! Es fällt also das Maßhalten und die ganz auffallend sichere Verwendung der Kunstmittel hier auf. Dafür bezeichnend ist auch die unaufdringliche Art, mit der der Kanon hineingestellt ist, so daß er in der breiten Tonmasse scheinbar untertaucht, diese aber doch fest zusammenhält, ferner die Art, wie die kleineren Notenwerte, die Minimen, erst nach der zweiten Hälfte hervortreten, dann aber wiederum eine höchst wirksame Steigerung der melodischen Strucktur bewirken. Wahrlich, ein großes Meisterstück!

Was die niederländischen »Künste« angeht, so kann man sie bei Pierre de la Rue nach den verschiedensten Richtungen hin studieren. Er gebietet mit vollendeter Meisterschaft über die schwierigsten Aufgaben des kontrapunktischen Satzes. Die Motette *Salve Regina* z. B. ist ein ausgedehnter, streng durchgeführter vierstimmiger Kanon, aus einer einzigen Stimme entwickelt. Ein vorzügliches Beispiel, um sich über die niederländische Technik der kanonischen Arbeit zu belehren. Von Pausen wird der ausgedehnteste Gebrauch gemacht. Zumeist sind immer nur zwei Stimmen

[1] Ambros, Musikgeschichte V.

beschäftigt. Die erste Phrase wird als zweistimmiger Kanon in den Oberstimmen vorgetragen; kurz vor ihrem Ende treten die beiden Unterstimmen mit der kanonischen Nachahmung nach einander ein, in der Art, daß der Satz zwei Takte lang dreistimmig, einen Takt lang vierstimmig wird; darauf führen die zwei Unterstimmen den Kanon allein weiter, bis die Oberstimmen, kurz bevor die Unterstimmen ihren Gang zu Ende gebracht haben, mit dem zweiten Motiv hinzutreten, usw. Also Vierstimmigkeit tritt nur ein beim Einführen eines neuen Abschnittes der Kanonmelodie, die vier Stimmen klingen selten länger als einen Takt zusammen. Dadurch wird Klarheit des verwickelten Gewebes erreicht, immer ist die kanonische Nachahmung ganz deutlich hörbar, dennoch klingt der Satz nicht leer, weil alle paar Takte die Zweistimmigkeit unterbrochen wird, und zugleich hört man eine interessante Abwechslung von Stimmkombinationen, soviel ihrer im vierstimmigen Satz überhaupt möglich sind. Der schöne Fluß der Melodie, ihre Zartheit und Vornehmheit erhebt dies Meisterwerk der Satzkunst zum vollwertigen Kunstwerk. Andere Behandlung der kanonischen Technik zeigt das sechsstimmige *Ave sanctissima*, aus dem Album der Margarete von Österreich, der Statthalterin in den Niederlanden, bei der Pierre in großer Gunst gestanden haben muß, denn sie ließ mehrere kostbare handschriftliche Sammlungen seiner Kompositionen anfertigen. Hier handelt es sich um einen dreifachen Kanon, d. h. drei verschiedene Kanons zu je zwei Stimmen sind miteinander verbunden. Auch hier durch die Pausen vollkommene Klarheit. Alle drei Kanons sind in der Quarte geschrieben. Es stellt sich also der größte Teil des Stückes dar wie eine doppelchörige Komposition. Eine dreistimmige Melodiephrase wird von drei anderen Stimmen eine Quarte höher wiederholt. An den Verbindungsstellen wird durch lang gedehnte Schlußnoten am Ende jeder Phrase dafür gesorgt, daß sechsstimmige Klänge alle paar Takte die Monotonie des dreistimmigen Satzes unterbrechen. Die kanonische Nachahmung tritt fast durchweg immer nach vier Takten auf, so daß eine sehr regelmäßige Gliederung in viertaktige Perioden eintritt; aber auch hier ist der Eindruck der Einförmigkeit dadurch aufgehoben, daß ganz zu Anfang und am Schluß die kanonische Nachahmung schon nach einem oder zwei Takten eintritt, an diesen Stellen also viel weniger Pausen stehen, der Satz sehr voll und reich ist. Durchschaut man so die Technik dieser Schreibart, dann verliert sie die gefürchtete Verwicklung. Das Rezept ist ganz einfach: man nehme eine dreistimmige Phrase und lasse sie beim Abschluß von drei anderen Stimmen eine Quarte

höher wiederholen, gebe den »Nähten« die rechte Dichte durch lang gehaltene Schlußnoten, und führe dies Verfahren eine Weile fort, so erhält man einen dreifachen Kanon zu sechs Stimmen. Zweifellos hat die niederländische Kunst derartige Rezepte in beträchtlicher Zahl gekannt und benutzt. Man muß sie allerdings erst wieder entdecken, was durchaus nicht immer leicht ist. Es ist an einem solchen Stück nicht so sehr der dreifache Kanon bewundernswert, als die Art, wie die Schablone hier geistreich verdeckt ist, wie das typische Verfahren variiert ist, wie die Melodie Ausdruck und Schönheit, der Aufbau Klarheit und Steigerung hat. Man beachte überdies, wie an den kompliziertesten Stellen, wo alle sechs Stimmen zugleich singen, am Anfang und Ende die Aufgabe erleichtert und die Klarheit gefördert ist dadurch, daß die Kanonmotive mit Dreiklangsschritten operieren und mit mehrfachen Tonwiederholungen, daß also Motive verwendet werden, deren kanonische Beantwortung am allerleichtesten ist. Fern davon dies für eine Schwäche zu erklären: ich sehe es sogar als künstlerische Weisheit an, der Klarheit zu liebe sich die Aufgabe so viel als möglich zu erleichtern, natürlich vorausgesetzt, daß die Qualität der thematischen Erfindung darunter nicht leidet. Dies ist hier keineswegs der Fall.

Wie die Oberstimme melodisch bei Pierre bisweilen überwiegt, ist an der sehr edlen vierstimmigen Klage über Jonathan's Tod zu sehen: *Doleo super te, frater mi, Jonatha.* Die Sopranmelodie ist durchaus die Hauptsache. Die anderen Stimmen treten fast nur an den Stellen selbständiger hervor, wo ein Abschnitt im Sopran zu Ende geht, also bei den Kadenzen, wo die Oberstimme den Schlußton lang aushält oder pausiert. Dadurch wird die Gliederung sehr deutlich. Von Nachahmungen sind nur ganz geringe Spuren zu bemerken, obschon man die Schreibart nicht als durchaus homophon bezeichnen kann.

Die Kadenzen, die Schlüsse der einzelnen Abschnitte sind überhaupt des Studiums wert, nicht nur bei Pierre de la Rue, sondern im Allgemeinen. Schon in dieser frühen Zeit findet sich große Mannigfaltigkeit. Das Einfachste ist es, in schlichten Akkorden zum Ruhepunkt zu kommen. Der Monotonie, die durch dies Verfahren entstehen würde, wirken die Komponisten durch mannigfache Varianten entgegen. So ist die Koloratur am Schluß sehr beliebt, oder eine Stimme wird melismatisch weitergeführt, während die anderen schon zur Ruhe gekommen sind, oder der Einsatz der neuen Phrase erfolgt nicht nach Abschluß der vorhergehenden,

sondern zugleich mit dem Abschluß oder schon vorher. Alle diese Arten kennt Pierre de la Rue[1].

Auch ins Detail malt Pierre bisweilen. Ein vierstimmiges Stück *Fama malum* hat zum Inhalt, das rasche Anwachsen der Verleumdung darzustellen — man denkt an Rossini's »Barbier« — und bildhaft schildernd geht der Komponist vor: was er erreicht, ist freilich mehr ein interessanter Versuch als eine überzeugende Lösung. In einem dreistimmigen Stück *Cum coelum mutatur* wird das Beben der Erde »terra movetur« bescheidentlich versinnlicht durch lange Gänge dieser Art:



und dergleichen mehr. Vielleicht hat ein Einfluß von Josquin her, der in solchen Zügen sehr erfinderisch war, hier stattgefunden. Doch liegt Pierre's Bedeutung durchaus anderwärts, solche Züge sind bei ihm etwas ganz Nebensächliches.

Zu den hervorragenden Zeitgenossen Josquin's gehört auch Antonius Brumel, der Schüler von Ockeghem genannt wird. In Italien war er gegen 1500 berühmt, was u. a. aus seiner Stellung in Ferrara bei Alfons I. und dem Umstande hervorgeht, daß Petrucci eine bedeutende Anzahl von Brumels Werken druckte, darunter Motetten in fast allen seinen Motettensammlungen. Ambros bringt eine dieser Motetten in Partitur[2], ein vierstimmiges *Regina coeli* aus Petrucci's Motetti *A* (1502), ein Stück von vortrefflicher thematischer Arbeit, dabei kraftvoll und freudig bewegt, wie es dem Texte geziemt, auch von bemerkenswerter Eurythmie und symmetrischem Bau; der erste Teil von 64 Takten ist zusammengesetzt aus 16+15+17+16 Takten, der zweite Teil von 68 Takten aus 16+14+14+14+10 Takten. In Maldeghem's Sammelwerk findet man ein vierstimmiges *O Domine Jesu Christe* für tiefe Stimmen, zwei Tenöre und zwei Bässe, ein schlichtes Gebet von wunderbarem Wohllaut, weich, voll und kräftig, ein Seitenstück zu Pierre de la Rue's *O salutaris hostia*, nur daß das letztere durch seine größere Knappheit noch eindringlicher wirkt. Kiesewetter[3] bringt den vierstimmigen Psalm *Laudate Dominum de*

[1] Eingehendere Betrachtung der Schlüsse s. S. 54 ff.

[2] a. a. O. Band V, 172.

[3] Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, 1826.

coelis in Partitur, der in Petrucci's *Motetti della corona* (1514) das Schlußstück des ersten Buches bildet. Gehört er auch eigentlich in eine Geschichte des Psalmes, so möchte doch gleichwohl seine Betrachtung auch hier nicht überflüssig sein, angesichts der wenigen Motetten Brumel's, die gegenwärtig überhaupt vorliegen. In der Anlage fällt sofort die sorgsame Stimmverteilung auf, die wohlberechnete Abwechslung von kräftigen und zarten Linien. Für eine so ausgedehnte Komposition war es allerdings nötig, auf Mittel zu sinnen, um mannigfache Klangkontraste zu erreichen. Weder der schlichte vierstimmige, noch der durchbrochene kontrapunktische Satz in der gewöhnlichen Art hätten hier genügt, um Eintönigkeit zu bannen. So wendet Brumel also ein Gemisch von homophoner und polyphoner Schreibart an. Den voll ausklingenden, breiten, vierstimmigen Kadenzen folgt fast regelmäßig eine zartere Episode, etwa zwei tiefe Stimmen, oder zwei hohe Stimmen, oder tiefe und hohe Stimmen unmittelbar aufeinander; darauf wieder voller vierstimmiger Klang. Als Mittelfarbe tritt ab und zu, nicht gerade häufig, der dreistimmige Satz ein. So gewinnt Brumel Möglichkeiten energischer Klangenentfaltung, kräftiger Zeichnung, die auch in den kurzen, faßlichen Motiven hervortritt. Technisch interessant ist der Orgelpunkt auf *D* kurz vor dem Schluß, nicht etwa wegen besonders auffallender harmonischer Wirkung, sondern wegen der schönen, gezierten Linien, die über dem ruhenden Baß in den drei Oberstimmen sich hinaufranken, 33 Viertel gehen oben auf das eine *D* des Basses. Der eigentliche harmonische Orgelpunkt im neueren Sinne ist der alten Musik fast ganz fremd. Auch das weiche Ineinanderfließen der Klangfarben, die Erkenntnis des Farbenwertes der Stimmen ist dieser frühen Zeit noch nicht eigen. Gleichsam zweifarbig, schwarz und weiß ist die Musik der der niederländischen Meister um Ockenheim herum, Licht und Schatten kennen sie wohl, legen aber noch wenig Gewicht auf farbig fein abgetönte Übergänge, jene bezaubernden Klangnuancen, die der italienischen Musik das späteren 16. Jahrhunderts einen so großen Reiz geben.

Hier ist auch die richtige Stelle auf die Eigentümlichkeiten niederländischer Kadenzbildung, von denen oben schon mehreremal die Rede war, einzugehen, wenn schon dies verbunden ist mit einem Vorgreifen auf die Werke einer etwas späteren Zeit.

Typisch für die Motette, überhaupt für die mehrstimmigen Werke des späteren 15. und 16. Jahrhunderts sind die Schlüsse. Meistens schließen die Komponisten mit langen Haltenoten ab, entweder in einer oder mehreren Stimmen. Auf diesen Haltenoten,

die sich oft auf weite Strecken hin dehnen, sechs, acht und mehr Takte nach unserer Leseweise, wechseln die Harmonien oft ziemlich stark. Merkwürdig ist es nun, daß diese Haltenoten fast niemals im Baß auftreten. Dasjenige also, was wir Orgelpunkt nennen, kommt in der älteren Musik am Schluß eines Stückes fast nie vor, während die neuere Musik bis zur Gegenwart mit Vorliebe ihre Schlüsse auf Orgelpunkte aufbaut, besonders in breiten, langsamen Stücken. Nur Mittel- und Oberstimmen halten in älteren Kompositionen am Schluß den Ton lange aus. Den Orgelpunkt am Schluß kennt die alte Vokalmusik fast nur in der Form von stereotypen Kadenzen, wie etwa:



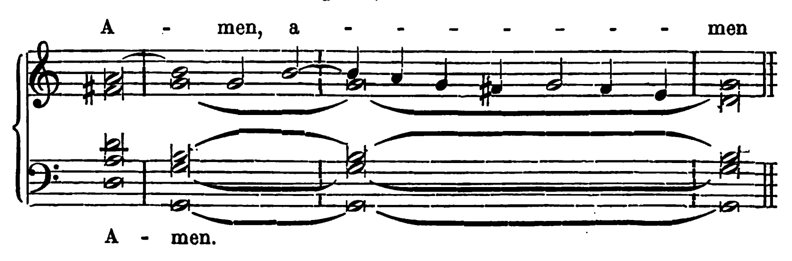
Die Mischung von konsonierenden und dissonierenden Klängen, die den harmonischen Reiz des eigentlichen Orgelpunkts in unserem Sinne ausmacht, findet sich, deutlich ausgeprägt, meines Wissens zum ersten Male erst erheblich später, bei Giov. Gabrieli; Orlando di Lasso macht bisweilen Ansätze.

Von diesen eigentlichen Haltenoten mit Wechsel der Harmonien in den anderen Stimmen sind zu unterscheiden liegenbleibende Akkorde in allen Stimmen, mit Ausnahme von einer, die in ein Melisma ausläuft. Einige Beispiele mögen den Unterschied kenntlich machen.

Pevernage schließt den ersten Teil seiner siebenstimmigen Cäcilienhymne mit einer Kadenz des erstens Typs (Haltenoten in Mittelstimmen mit wechselnden Harmonien), Josquin zeigt am Abschluß seines 95. Psalmes das Auslaufen einer Stimme über dem ruhenden Akkord in den anderen.

Pevernage. Schluß des ersten Teils der siebenstimmigen Cäcilien-Hymne.

Josquin, 95. Psalm.



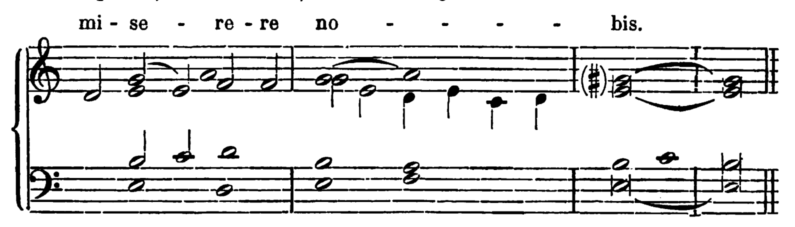
Bisweilen werden beide Arten vereint angewendet, wie etwa im Alleluja von Hollander's Motette: *Christus resurgens*, erst Haltenoten, im vorletzten Takt Auslaufen von zwei Stimmen (dies geschieht bisweilen) über dem ruhenden Akkord.

Besonders Josquin ist reich an interessanten Schlußbildungen. Die zwei unten angeführten Beispiele zeigen seinen merkwürdigen Gebrauch der Sexte im Schlußakkord als Vorhalt oder Wechselnote.

Christ. Hollander. Alleluja am Schluß der achtstimmigen Motette *Christus resurgens*.



Josquin, *Ave Christe*, vierstimmiger Schluß des ersten Teils.



Josquin, Psalm 31, *Beati quorum*, Schluß des zweiten Teils.



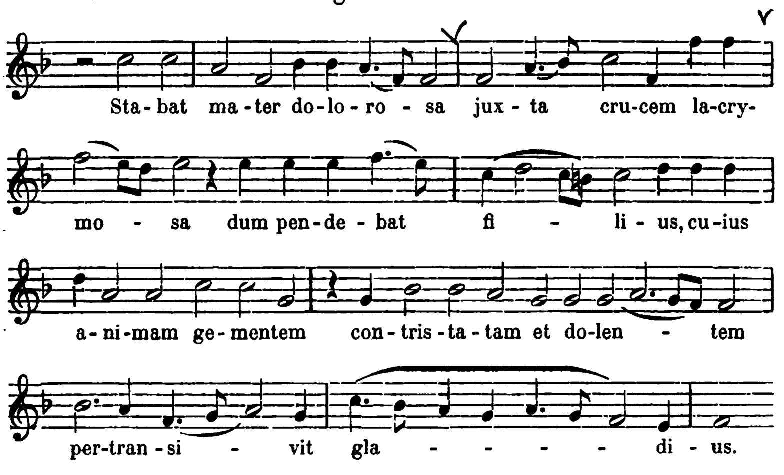
Viertes Kapitel.

Josquin de Près und die Meister der dritten niederländischen Schule.

Von Alters her ist Josquin de Près immer eine ganz besondere Stellung eingeräumt worden, von den Zeitgenossen sowohl, denen er als ein unvergleichlicher, alle überragender Meister galt, wie auch später, als man im 19. Jahrhundert begann, sich wieder auf die große Vorzeit der Kunst zu besinnen. Leider ist noch keine Rede von einer Gesamtausgabe der Werke Josquins, eines Meisters, dem an Bedeutung nur ein Palestrina, Lasso, Giov. Gabrieli können gleichgestellt werden. So ist es denn sehr schwierig, sich über seine Leistungen im Ganzen zu unterrichten. Auch von seinen Motetten kommt gegenwärtig erst ein geringer Bruchteil in Betracht. Wie umfassend aber seine Arbeit auf dem Felde der Motette war, darüber kann man im 3. Bande der Ambrosschen Musikgeschichte sich Auskunft holen, wie denn überhaupt jenes Kapitel das Beste ist, was über den Meister bis jetzt irgendwo zu lesen ist. Hier soll versucht werden, Josquins Stellung als Motettenkomponist an einigen bedeutsamen Beispielen klar zu machen. Ein

Hauptwerk Josquins ist das fünfstimmige *Stabat mater*[1], eine der wertvollsten Vertonungen dieses viel komponierten Textes überhaupt. In der Form ist die Komposition noch etwas altertümlich, indem sie nämlich von Anfang bis zu Ende auf einen breit gedehnten cantus firmus im Tenor gebaut ist, der überdies im ersten Teile eine weltliche Weise ist, das Lied »comme femme«. Beim Vortrag verschwindet dieser cantus firmus jedoch vollkommen, er ist eben nicht mehr als ein Knochengerüst, das den Körper stützt, und was ins Ohr fällt, sind kunstvoll verschlungene Melodien von schlichter Art, Klänge von ergreifender Wehmut, feierlicher Ergriffenheit, gegen den Schluß hin von ruhiger Zuversicht.

Von dem Fluß und der Freiheit dieser Melodik möge der Beginn der Sopranstimme einen Begriff geben, die anderen Stimmen sind nicht weniger schön geführt. Man darf eine solche Melodie natürlich nicht in den Schraubstock des $^4/_4$-Taktes pressen. Der Übersichtlichkeit halber sind die Notenwerte verkleinert und die Pausen nach dem ersten Absatz ausgelassen.

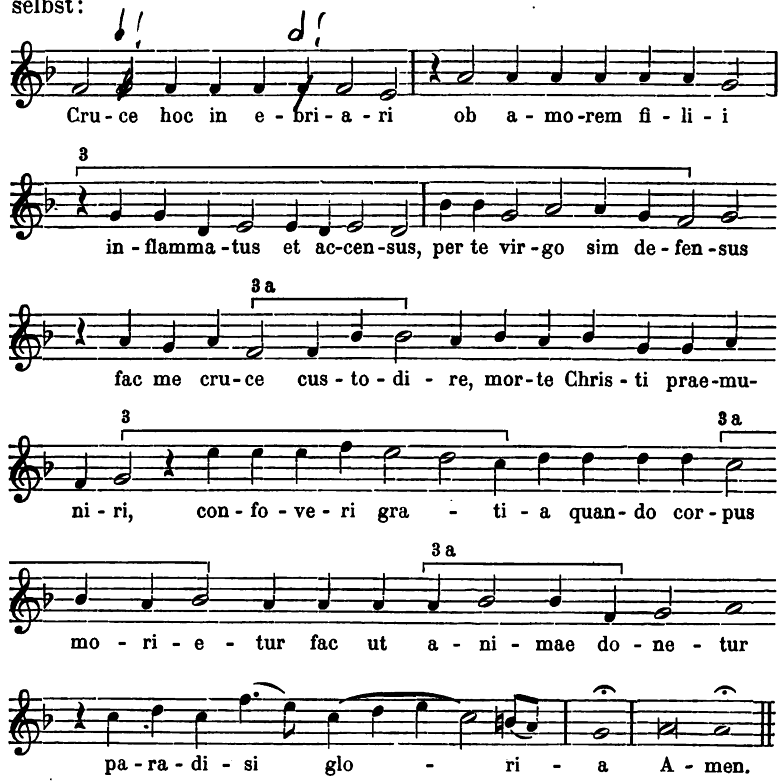


Eine trefflichere Deklamation ist nicht denkbar; um sie zu merken, muß man sich nur von dem Phantom des Taktstriches freimachen. Wie Josquin die Deklamation als Ausdrucksmittel beherrscht, kann ein genaues Studium dieses *Stabat mater* lehren. Noch bemerkenswerter der Architektonik wegen ist der Schwung der Schlußmelodie im zweiten Teile. Man verfolge, wie wirksam im Sopran etwa die Steigerung erreicht wird, wie jeder nächst-

---

[1] Mitgeteilt bei Ambros, a. a. O., Band 5.

folgende höhere Ton seine volle Wirkung tut, wie sparsam und vorsichtig die höchsten Töne eingeführt sind. Hier ist ein ganz ausgebildetes Wissen vom Wesen der Melodie, wie man es um diese Zeit gewöhnlich nicht sucht. Es handelt sich hier nicht nur um die populäre Melodik des volkstümlichen Liedes, hier sind Feinheiten, ritardandi und accelerandi der Deklamation gleichsam, planvolle Steigerungen sehr gewählter Art, abseits vom Gemeingut, kurz, eine sehr individuelle Künstlerschaft waltet hier. Man urteile selbst:



An den beiden mit ┌3┐ bezeichneten Stellen schreibt Josquin ungeraden Takt vor, d. h. dasjenige, was wir gemeinhin, oft sehr irrtümlich, als dreiteiligen Takt aufzeichnen. Hier z. B. ergibt das Zusammenfassen in Gruppen von je drei Noten, wie die gedruckten Partituren es aufweisen, eine Karikatur der edlen melodischen Phrase und der ausdrucksvollen Deklamation der obigen Niederschrift. Gemeint ist sicherlich nur ein accelerando der einen Stimme

(der die übrigen nicht immer notwendig folgen müssen), die 3 bezieht sich nur auf die Mensur: anstatt zwei Viertelnoten auf eine Halbe zu singen, singt der Sopran an den bezeichneten Stellen drei Viertelnoten gleich zwei Vierteln vorher, was aber mit dreiteiligem Takt durchaus nicht identisch zu sein braucht. Nur ein der rhythmischen Feinheiten so entwöhntes Musikergeschlecht wie das des 19. Jahrhunderts versteht den Unterschied nicht. Die mit 3 a bezeichneten Stellen enthalten denselben accelerando-Effekt anders ausgedrückt, nämlich durch schwarze Hemiolen ♦ ♦ ♦ ♦.

Ein vierstimmiges *Misericordias Domini* von Josquin teilt Kiesewetter mit, ein volltönendes, wohlgefügtes Stück, ernst und feierlich, ohne Züge ganz besonderer Art. Viel merkwürdiger ist die gleichfalls von Kiesewetter (nach Burney) mitgeteilte fünfstimmige *Déploration*, die Josquin auf den Tod seines Lehrers Ockenheim geschrieben hat. In der Technik steht das Stück dem Stabat mater sehr nahe. Auch hier als innere Stütze ein cantus firmus, die rituelle Melodie des »requiem aeternam«, die aber von anderen melodischen Motiven von allen Seiten so umkleidet wird, daß sie nur schwach hindurchschimmert. Auch hier derselbe feine Zug der Melodiebildung wie im Stabat mater, dieselbe Klarheit des Aufbaus. Im zweiten Teile werden die Hauptschüler Ockenheims direkt angeredet:

Acoustrez vous d'abitz de deuil
Jusquin, Brumel, Pierchon, Compere!
Et plorez grosses larmes d'œil:
Perdu avez vostre bon Père.
Requiescat in pace, Amen!

Eines der schönsten Muster der in jenen Zeiten nicht seltenen Trauerode in Motettenform liegt hier vor.

Ein köstliches kleines Stück ist das von Glarean mitgeteilte *Ave verum corpus*[1]. Ein Strophenlied; die erste Strophe von 2×12 Takten ist nur für zwei Stimmen gesetzt, Sopran und Alt, in der zweiten Strophe tritt als dritte Stimme ein Bariton hinzu — die Wirkung ist ganz erstaunlich groß; sie hängt an dem inneren Leben, das in diesen Stimmen bei aller ihrer Einfachheit pulsiert; da ist nichts Starres mehr, anmutige Rundung und herrlicher Wohllaut überall und doch die tiefste Andacht, die weihevollste Empfindung. Man kann dies Meisterstück wohl mit Mozarts *Ave verum* vergleichen.

---

[1] Neuerdings herausgegeben von Ch. Bordes im *Répertoire des chanteurs de St. Gervais.*

Josquins vierstimmiges *Ave Maria* (bei Maldeghem) gehört zu den Hauptstücken der ganzen Motettenliteratur. Von einer unbeschreiblichen Holdseligkeit und Zartheit. Mit einfachen Mitteln ist hier die größte Wirkung erreicht. Man betrachte als Beispiel Josquinscher Meisterschaft etwa den ersten Teil; zunächst setzt Stimme auf Stimme mit dem gregorianischen Motiv ein, eine die andere so ablösend, daß fast nie mehr als zwei Stimmen zusammen singen; etwas weiter unten wird der Satz dreistimmig, noch immer sehr durchsichtig. Wenn die kompakte Vierstimmigkeit eintritt bei »Maria plena gratia«, dann ist auch rein dynamisch eine außerordentlich wirksame Steigerung erreicht, die nun bis zum Schluß des Abschnitts noch ganz erstaunlich anwächst, und zum Höhepunkt gelangt nach der sequenzenartigen Einführung der Stelle: »repleus laetitiae«; da klingt es nun wirklich wie lauter Jubel, durchaus hinreißend und überzeugend. Schön ist auch das Ausklingen des Alt auf »laetitiae«: alle anderen Stimmen sind schon zur Ruhe gekommen, nur der Alt kann noch nicht innehalten und singt eine schwärmerische Fioritur in die gehaltene Kadenz hinein. Diese Art der Kadenzbildung ist eine Josquinsche Eigentümlichkeit; sie findet sich nicht nur in diesem Stück mehreremal, sondern überhaupt oft bei Josquin. Noch mehrere Höhepunkte werden in diesem Stück auf ähnliche Weise herbeigeführt, am hinreißendsten vielleicht bei der Stelle »Ave vera virginitas« im dreiteiligen Takt. Bemerkenswert ist es, daß diese Höhepunkte hier alle homophon gesetzt sind, gegenüber der streng polyphonen Führung des Übrigen. Auffallend ist auch der Abschluß, man erwartet Abschluß auf dem *G* dur-Akkord nach *C* dur, also einen Halbschluß, anstatt dessen tritt ein Ganzschluß ein, der aber gar nicht wie ein Ganzschluß wirkt, weil die Tonika wiederholt und dadurch in ihrer Bedeutung geschwächt wird:



Diese Art des Schlusses findet sich übrigens auch bei anderen niederländischen Meistern, man vergleiche z. B. bei Maldeghem den Schluß des *Pater noster* von Adr. Willaert; Josquin schließt auch sein *Stabat mater* in dieser Weise.

Unter Josquins vierstimmigen Motetten ist das *Ave Christe immolate*[1] sicherlich eine der wertvollsten; es ist überhaupt ein Stück ersten Ranges, in seiner holden Anmut, der reinen Schönheit seiner Linien, andererseits den feinen Schattierungen schmerzvollen Mitgefühls, demütiger Bitte, zuversichtlichen Hoffens ein echter Josquin. In der Gestaltung ist von Interesse, wie die wichtigen Textpartien gleichsam unterstrichen oder wie in großen Lettern hervortretend, meistens in homophonem, akkordischem Satz, aus dem feinen Geflecht der Stimmen herausgehoben erscheinen. Solche Stellen sind u. a.: »ave verbum incarnatum; salve corpus Jesu Chriti; et populum redimisti«.

Nahe verwandt sind die beiden bei Commer VIII veröffentlichten sechsstimmigen Stücke: *Sicut Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est pro peccatis nostris*. In beiden ist kanonischen Künsten weiter Raum gegönnt. Jedes von ihnen ist eigentlich eine Zusammenschweißung zweier verschiedener Stücke. Vier Stimmen singen eine fast in sich allein schon ganz fertige Motette über den Haupttext, dazu fügen zwei Stimmen einen Kanon über ein breites Motiv mit ganz anderem Text: »Circumdederunt me gemitus mortis.« Dieser zweistimmige Kanon über die nämliche Melodie ist jedem der beiden Stücke beigesellt, so daß man sie fast kontrapunktische Variationen über ein kanonisches Motiv nennen könnte. Beide Stücke, tiefernst, düster, beklommen in der Färbung, sind dennoch im Tonsatz grundverschieden voneinander; rein technisch betrachtet, eine prächtige Lösung des Variationenproblems. Es handelt sich hier um eine Weiterbildung jener Variationenform, wie sie etwa Busnois angewendet hat in seinem »In hydraulis«, das oben erwähnt wurde bei Besprechung der Trienter Codices.

Einige Josquinsche Motetten hat Eitner (Publikationen, Bd. 6) veröffentlicht. Darunter sind zwei herrliche Marienmotetten von der herben, keuschen Anmut, die Josquin in Stücken dieser Art so liebt. Das fünfstimmige *O virgo genitrix* weist schon auf den ersten Blick jene Eigentümlichkeit vieler älterer Stücke auf, daß der Alt am meisten zu singen hat, und am reichsten koloriert ist. An anderer Stelle wird auf diese Merkwürdigkeit zurückzukommen sein. Hier ist das Verhältnis der Stimmen wie folgt: Es singen Takte mit kleinen Notenwerten: der Sopran 18, Alt 34, Tenor I 8, Tenor II 8, Baß 14. Es pausieren: der Sopran $6^1/_2$ Takte, Alt $2^1/_4$, Tenor I 19, Tenor II 17, Baß $10^1/_4$ Takte. Es hat also der Alt auffallend mehr Koloratur als alle anderen Stimmen,

[1] s. Commer, Collectio op. mus. batav. Band VIII.

doppelt soviel als der Sopran, und zugleich pausiert er am wenigsten. Sehr auffallend ist auch der symmetrische Bau dieses Stückes; es ist in der Form eines Strophengesanges gehalten. Das Schema ist:

A 12 Takte, A′ 12 Takte (genaue Wiederholung der Musik, aber verschiedene Texte).
B 9 Takte, B′ 9 Takte (genaue Wiederholung der Musik, aber verschiedene Texte).
C 8 Takte, C′ 9 Takte (genaue Wiederholung der Musik, aber verschiedene Texte). Im letzten Teil am Schluß kleine Dehnung.

Noch wertvoller vielleicht ist das in drei Abteilungen groß angelegte fünfstimmige *Inviolata, integra et casta es.* Gegen das Ende zu besonders auffallend die schönste Melodieentfaltung im Superius.

Eines der großartigsten Stücke Josquins ist das sechsstimmige *In illo tempore.* Ein ganz breit gedehnter cantus firmus mit abweichendem Text durchzieht die sexta vox. Es ist die gregorianische Melodie »Et ecce terrae motus«, zu der man am Osterfeste den Text »In illo tempore« in der Kirche singt. Der cantus verschwindet vollkommen in den reichen Verschlingungen der anderen Stimmen, die aber ihre Motive ihm entlehnen. Der Grundzug ist ungemein große Feierlichkeit. Sie drückt sich aus in der Ruhe, die trotz der Beweglichkeit jeder einzelnen Stimme über dem Ganzen liegt. In den ersten 29 Takten z. B. sind die beiden Soprane so miteinander verknüpft, daß das hohe *d* entweder von einem oder dem anderem in fast jedem Takte berührt wird, in Art einer Psalmodie, jedoch ohne jede Wirkung der Starrheit, weil das *d* nicht von einer Stimme immerwährend wiederholt wird, sondern von zwei Stimmen abwechselnd in mannigfacher Weise erreicht wird. Wie ein heller Schein wirkt es, wenn bei Jesus Anrede: »Quid turbati estis« die beiden tiefen Stimmen plötzlich pausieren und so der Klang der hohen Stimmen hervortritt. Bei der Stelle »quia ego ipse sum«, also dem eigentlichen Mittelpunkte des Textes, ändert sich die melodische Art der Motive. Waren sie bis dahin von strenger, kirchlicher Fassung, so tritt hier ein weicherer, schmelzender melodischer Gedanke auf; eine Kontrastwirkung sehr glücklicher Art. Die melodische Phrase nun, die Josquin von hier an mit ersichtlicher Liebe verarbeitet, ist merkwürdigerweise jene schon bei Isaak aufgewiesene Phrase, die später im italienischen Madrigal traditionell geworden ist[1]; sie lautet bei Josquin:

---

[1] Vgl. S. 40.



Ob sie hier so großen Eindruck machte, daß sie als eines Erbstückes für würdig erachtet wurde? Man findet sie z. B. in Arcadelts *Il bianco e dolce cigno*, bei Marenzio: *Ahi dispietata*, bei Cyprian da Rore, bei Palestrina, Monteverdi, Schein usw. Von grandioser Stimmentfaltung ist der Schluß.

Das sechsstimmige *In nomine Jesu* (Eitner) ist ein außerordentlich kunstvoll gefügter Satz. Zwei strenge Kanons zu je zwei Stimmen (Cantus II und Tenor; Baß I und II), dazu zwei freie Stimmen (Cantus I und Altus). Rochlitz[1] bringt von Josquin ein vierstimmiges *Tu pauperum refugium*, Teil eines größeren Hymnus, ein ausnehmend schönes, schlichtes Stück. Das vierstimmige *Absalon fili mi* ist ein Musterstück ausdrucksvoller Textbehandlung, in dieser Hinsicht so hervorragend, daß man dergleichen wohl als unerhört bis zu Josquin bezeichnen darf. Aber auch spätere Meister haben wenig geschaffen, was sich an Intensität des Ausdrucks mit diesem Stück vergleichen ließe. Davids Klage um Absalon ist das Thema. Leise beginnt Stimme nach Stimme mit einem ganz einfachen, aber doch den Ton der Klage zeichnenden Motiv:



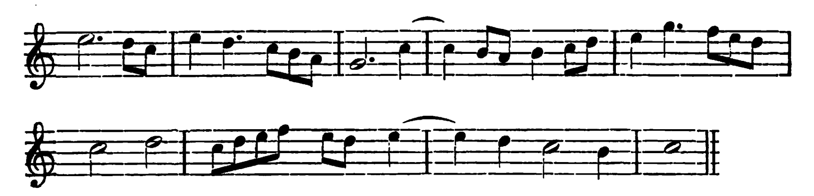
Allmählich steigert sich die Empfindung und der Klang, bis in den Takten 29—33 ein wahrhaft erschütternder Höhepunkt erreicht ist, ein Ausbruch der bitteren Klage. Noch merkwürdiger ist der zweite Teil »non vivam ultra«, wo durch das Chroma *as* (beiläufig eine der frühesten Stellen, an denen *as* vorkommt) und durch die tiefe Lage der Stimmen eine Wirkung seltsam ergreifender, schauerlich-düsterer Art erreicht wird. Vom feinsten und wahrsten Ausdruck ist das »descendam in infernum«, ganz besonders das »plorans«, wo wiederum *as* mit der höchsten Wirkung eintritt. Ein Seitensück dazu ist das vierstimmige *De profundis* (Eitner) für tiefe Stimmen. Auch Riemann (Hdb. d. Mus.-Gesch. II, 256 ff.) bringt das Stück in Partitur, samt eingehender Analyse. Welch ergreifender Gegensatz zwischen der düsteren, gepreßten Klage zu Beginn und dem Tone des Hoffens, der Zuversicht, der am Schluß des ersten Teils verklärend hineinleuchtet!

---

[1] Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke.

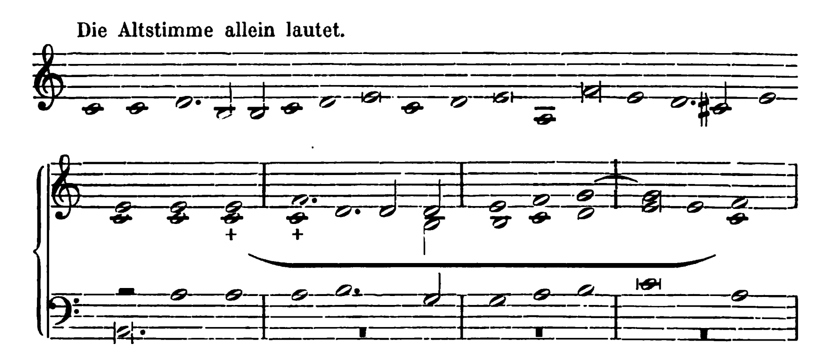
Eine Hauptquelle für die Kenntnis Josquinscher Kunst ist Glareans *Dodekachordon*, ist doch Josquin derjenige Künstler, den Glarean vor allen anderen hoch schätzt. Eine Anzahl der dort angeführten Stücke ist hier besonders anzumerken unerläßlich. Von den zweistimmigen Stücken möchte besonders hervorgehoben sein das *Domine non secundum*, das Glarean als Muster des hypodorischen Modus hinstellt; er deutet auf die Schönheiten der Stimmführung, auf den Alt »der Anmut und jeglicher Lieblichkeit voll«. Es ist auch hier, wie oft in den Stücken dieser Zeit, die zweite Stimme nach Discantusweise vor der ersten bevorzugt, durch reichere Koloratur geziert, überhaupt viel mehr geschwungen in der Linie. So bewegt sich z. B. die Oberstimme nur im Umfange einer Septime, die Unterstimme dagegen durchmißt immerwährend den gesamten Umfang, häufig bis zur Undezime. Von dem vierstimmigen *Victimae paschali* berichtet Glarean, es seien verschiedene Volksmelodien darin verarbeitet. Auch hier wieder melodisches Übergewicht der Altstimme, sie hat im ersten Teil 15 kolorierte Takte gegen je sechs und fünf in den übrigen Stimmen. Nicht selten ist übrigens auch der Baß gegenüber dem Tenor in solcher Weise bevorzugt. Nicht ohne Grund meint Ambros dies Stück in die erste Zeit des Meisters setzen zu dürfen. Es weist in der Tat viele altertümliche Züge auf, nicht nur in der oben angedeuteten Richtung, sondern auch darin, daß verschiedene Melodiephrasen in den verschiedenen Stimmen miteinander verknüpft sind, daß der kanonischen Stimmführung, der Nachahmung überhaupt nur sehr geringer Raum zugewiesen ist, obschon der Satz durchaus polyphon ist. Das vierstimmige *O Jesu fili David* ist bemerkenswert nicht sowohl besonderer Ausdruckswerte, als der Form wegen. Der Sopran, nicht wie gewöhnlich der Tenor, ist nämlich nach Glarean eine Volksmelodie; mit ihren regelmäßigen Abschnitten, Wiederholungen ist sie als typisch liedmäßig sehr wohl kenntlich. Mit Hinweglassung der Pausen, Notenwerte auf die Hälfte reduziert, lautet sie:





Die Koloraturen am Schluß sind deutliche Varianten der vorhergehenden melodischen Phrase. Diese Melodie wird als Kanon von Tenor und Sopran vorgetragen, Alt und Baß kontrapunktieren in lebhafteren Rhythmen.

Eine höchst merkwürdige Komposition teilt Glarean mit, den *Liber generationis*, den Stammbaum Christi, Wort für Wort komponiert. Er bemerkt dazu: »Der Gesang besitzt eine große Majestät, und es ist wunderbar, daß er in einer so unfruchtbaren Materie, nämlich in dem bloßen Hernennen von Namen, so viel Ergötzliches gestalten konnte, als wäre es irgend eine vieldarbietende Geschichte«. In der Tat ist die sehr ausgedehnte, dreiteilige Komposition, rein musikalisch betrachtet, ganz großartig. Der unmäßigen Länge wegen ist das Stück allerdings im Ganzen kaum erträglich. An interessanten Einzelheiten indessen ist kein Mangel. Es seien angeführt der hochfeierliche Anfang, die schön geschlungenen Linien, mit denen dort die Namen »Jesu, David, Abraham« geziert sind; auch die Abschlüsse eines jeden der drei Hauptteile bedeuten Höhepunkte. Sonderbar ist der Sarabandenrhythmus im dritten Teil bei den Worten: »Aliud autem genuit Eliachim«, aus dem man das spätere »Heil dir im Siegerkranz« im Alt heraus zu hören glaubt:

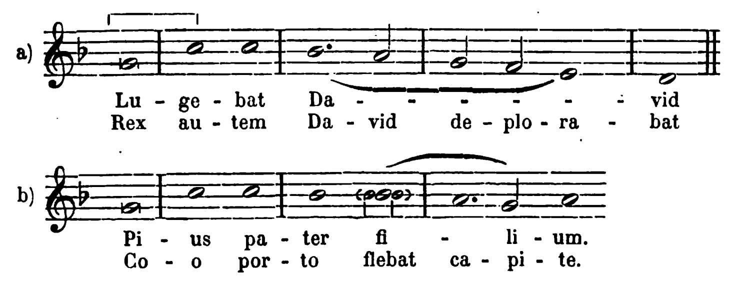


Bei Glarean kann man auch die vierteilige Motette: *Planxit autem David* einsehen, Davids Klage um Saul und Jonathan. Leider

hat auch dieses Stück eine so große Ausdehnung, daß es für den Vortrag im Ganzen kaum in Betracht käme. Es ist eines der wichtigsten Stücke Josquinscher Kunst, zeigt es doch ein Streben nach präzisem, individuellem Ausdruck, das in diesem Grad den Meistern vor Josquin fremd war. Glarean sagt hierüber: »Ich zweifle nicht, daß über seinen Anfang manche ausrufen werden: Siehe, der Berg ist schwanger, und was gebärt er? Ein Mäuslein. Doch jene bedenken nicht, daß in diesem Gesange das für einen Trauernden Passende durchgeführt ist, der oft im Anfang auszurufen, dann allmählich zu stummer Klage sich wendend leise mit sich zu sprechen und nach und nach zusammenzusinken, bisweilen, wenn das Gefühl von neuem ausbricht, die Stimme wieder zu erheben und ein Geschrei auszustoßen pflegt, was wir alles in diesem Gesange aufs schönste beachtet sehen, wie es sich jedem ergiebt, der näher zusieht. Überhaupt ist in demselben nichts, was des Autors nicht würdig wäre. Die Gemütsstimmung hat er fürwahr überall und wunderbar ausgedrückt, wie gleich im Anfange des Tenor bei dem Worte Jonathan«. Diese Worte Glareans geben manchen Wink für den Vortrag derartiger Stücke. Bedeutend ist auch das vierstimmige: *Magnus es tu*, *Domine*, insbesondere im zweiten Teil: *Tu pauperum refugium* (bei Glarean). (In der Ottschen Sammlung v. J. 1538 steht diese Komposition unter dem Namen Heinrich Fink). Eine handschriftliche Partitur in der Winterfeld'schen Sammlung (Bd. 88) enthält eine Anzahl Josquinscher Stücke, die an keiner anderen Stelle in Partitur zu finden sind. Das fünfstimmige *Inviolata et casta es* ist in sehr dicht verschlungenen Linien über zweistimmigem kanonischem cantus firmus geführt, dennoch von überraschender Klarheit, ein Stück von altertümlichem, herbem Klange, aber von majestätischem, ernstem Ausdruck. Prachtvoll gegen den Schluß hin die Stelle »O Rex Christe«, der Höhepunkt, ganz breite Akkorde entfalten sich: wenn man näher hinsieht, bemerkt man, wie diese scheinbare Homophonie feine kontrapunktische Arbeit ist. Sehr ähnlich in der Technik, wiederum mit kanonisch in zwei Mittelstimmen geführtem cantus ist das fünfstimmige: *O virgo genitrix.* Nach alter Weise ist der Part der Altstimme am reichsten koloriert. Gerade diese Stimme ist hier Trägerin der schönsten freien Melodie. Das fünfstimmige *Propter peccata quae peccastis* hat einen dunklen, fast schauerlichen Klang durch die Häufung der tiefen Stimmen. Ein sechsstimmiges *Benedicta es coelorum regina* erinnert im Aufbau an manche Isaaksche Stücke. Dem ersten sechsstimmigen Hauptteil folgt eine zweistimmiges Intermezzo, diesem ein sechsstimmger Schlußteil.

Dieses groß angelegte, sehr bedeutende Kunstwerk muß sehr berühmt gewesen sein. Noch 1568 bringt Joanelli es in seinem *Thesaurus*, aber, dem Geschmack der Zeit entsprechend, in ein (wohl zweichöriges) Stück zu zwölf Stimmen umgearbeitet. Die sechs neuen Stimmen hat Joh. Castileti hinzugefügt.

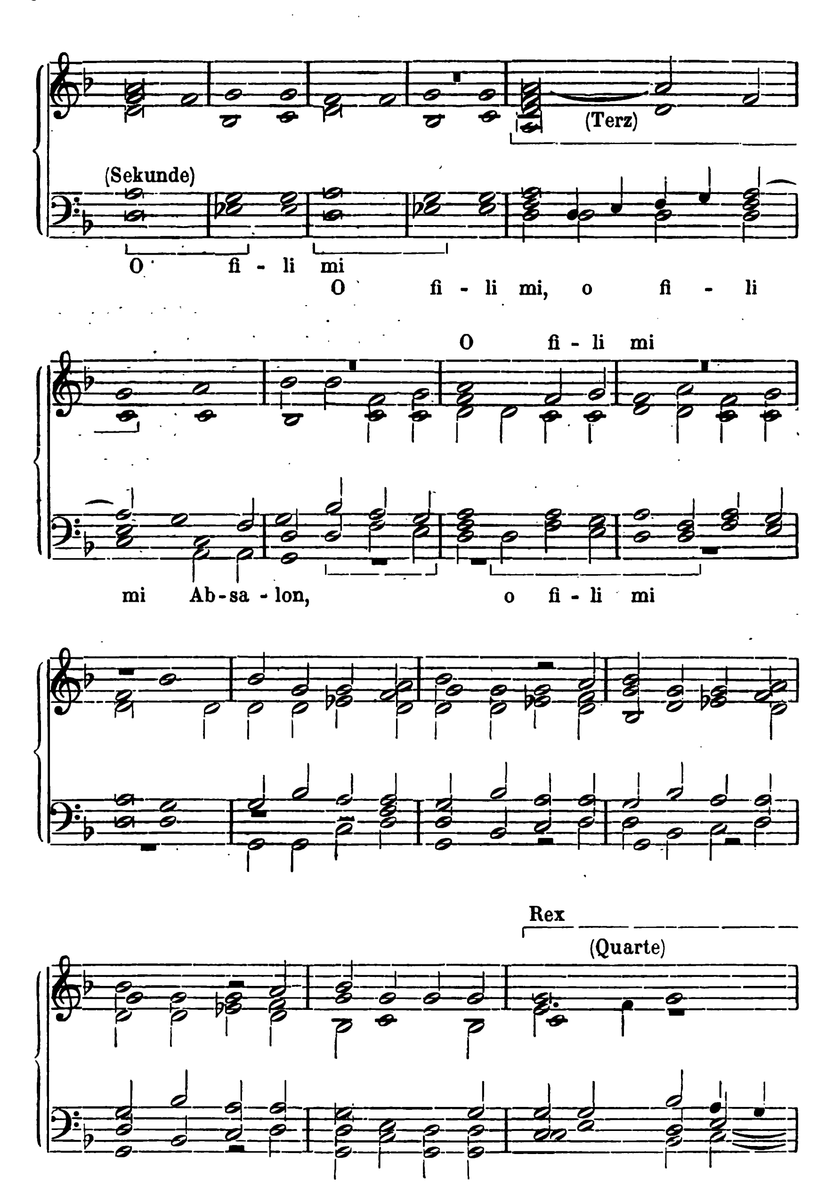
Zu den sehr seltenen achtstimmigen Stücken der älteren Zeit gehört Josquins *Lugebat David Absalon* (bei Winterfeld), aus Montanus-Neubers *Thesaurus musicus* v. J. 1564, das einzige bis jetzt bekannte Stück seiner Art bei Josquin. Im Aufbau nach mancher Richtung hin besonders interessant. Der ganze erste Teil wird durch das Hauptmotiv beherrscht, das, entgegen der üblichen Art, auch zu mehreren der folgenden Abschnitte benutzt wird. Dadurch erhält schon der Beginn eine ganz außergewöhnliche Breite der Linie. Wo sonst bei Eintritt des zweiten Textabschnitts ein neues Motiv eingetreten wäre, wird hier das erste beibehalten, so daß es hintereinander nicht weniger als zwölf Mal in den verschiedenen Stimmen eintritt, wie in einem zwölfstimmigen Fugato. Der ganze erste Hauptteil wird dann noch einmal am Ende der prima pars wiederholt; zu anderen Textworten ertönt das zwölfstimmige Fugato wiederum. Den Mittelteil dieses nach Art der späteren da capo-Arie angelegten Satzes beherrscht das Hauptmotiv wiederum in mannigfacher Weise. Die Motive seien hier verzeichnet. Geistreich ist die Art, wie die Reprise eingeleitet ist. Der Quartenschritt zu Anfang des Themas wird 16 Takte vor der Reprise vorbereitet, so daß das Motiv erst als Sekund-, dann als Terzen-, schließlich als Quartenschritt erscheint. Die Wirkung wird noch erhöht durch die Verkleinerung des Motivs nach dem ersten Eintritt des Terzenschrittes:



Ein sehr ähnliches Verfahren wird später bei einem Stück des Crequillon aufzuweisen sein[1]. Auffallend ist ferner an vielen Stellen eine wirkliche Doppelchörigkeit, jene venezianischen »cori

[1] Vgl. Seite 77.

spezzati« die hier schon lange vor dem eigentlich venezianischen Stil sich bemerkbar machen. Auch im Klavierauszug hier treten jene Stellen stark hervor:





Ähnlich gedrungen im Aufbau ist der zweite Teil, in dem die Klage sich zu ergreifender Intensität, mächtiger Wucht des Klanges steigert. Im Ganzen eines der bemerkenswertesten Stücke der Zeit um 1500. Kade, der einzige, der bis jetzt mit einem Wort auf dies Stück hingewiesen hat (s. seine Anmerkung zu Ambros, Gesch. d. Mus. III, 224), hält das Stück für »verdächtig«. Einen Grund dafür vermag ich nicht zu finden, halte im Gegenteil dies Stück, wenn irgend eines, für einen echten Josquin. Die übrigen, nur bei Winterfeld in Partitur mitgeteilten, Stücke sind: *Virgo salutiferi genitrix* (fünfst.), und die vierstimmigen *Tribulatio et augustiae*, *In exitu Israel*, *Quam pulchra es* (erscheint bisweilen als Arbeit Moutons), *Memor esto verbi tui* (an das sich jene bekannte Anekdote knüpft: Josquins feine Mahnung an den König von Frankreich wegen Einlösung eines Versprechens), *Dulces exuviae* (die Verse der Dido aus der Aeneide, von Ambros als zweifelhaft bezeichnet).

Auch von Josquin gibt es ein vielberühmtes Kraftstück der kanonischen Schreibart, ein 24stimmiges *Qui habitat.* Daß Petreius es 1542 als Gegenstück zu Ockenheims *Deo gratias* gedruckt hat, ist schon oben erwähnt worden. Im Neudruck ist das Stück noch nicht erschienen. Doch gibt Riemann (a. a. O. S. 248) wenigstens eine Beschreibung. Danach ist Josquins Stück im Aufbau dem Ockenheimschen ähnlich; auch hier treten die Soprane, diesmal nur sechs an der Zahl, zuerst ein, die anderen Stimmen folgen in ihrer gewöhnlichen Reihenfolge, die kanonischen Nachahmungen sind auch hier im Einklang und von Takt zu Takt eingeführt, nur daß bei Josquin die höheren Stimmen nicht ganz abtreten, wie bei Ockenheim, so daß Josquins Stück stellenweise wirklich 24stimmig ist. Nach Riemann ist Josquins Stück dem Ockenheims noch überlegen, eben durch die Beherrschung des wirklich vielstimmigen Satzes und durch geringere Eintönigkeit.

Einige weniger bekannte Zeitgenossen Josquins sind hier noch zu nennen.

Motetten des Niederländers Gaspar aus Oudenarde (eigentlich Casper van Weerbeke), eines Zeitgenossen Josquins, hat Petrucci in seinen verschiedenen Motettensammlungen gedruckt, im Ganzen etwa 15 Stücke[1]. Neu gedruckt ist nur ein Stück, ein vierstimmiges *Virgo Maria*[2]. Dieses eine Stück jedoch genügt, um Gaspars Namen nicht untergehen zu lassen. Es ist von einer hohen Schönheit, einer Reinheit und Milde, die an Josquins beste Leistungen in Stücken dieser Art heranreichen.

Auch Loyset Compère, den Ambros sehr lobt, ist hier einzureihen. Motetten von ihm sind in Petruccis Drucken und einigen Handschriften erhalten. In neuen Ausgaben ist er mit Motetten sehr wenig vertreten[3].

Von de Orto, den auch Petrucci berücksichtigt, kann man wenigstens ein Stück leicht einsehen, ein köstliches, mildes *Ave Maria*[4]. Eine Menge kleiner Meister aus der Zeit um 1500, deren Namen man bei Ambros nachlesen möge, müßte an dieser Stelle eingereiht werden. Doch kann die Geschichte der Motette aus Mangel an Partituren von ihnen vorläufig kaum mehr als Namen berichten.

Zu den von Petrucci bevorzugten Komponisten gehört auch Jean Ghiselin. Bei Ambros lernt man ihn als einen außerordentlich liebenswürdigen, anmutigen chansonnier kennen. Riemann (a. a. O. S. 253) teilt von ihm eine dreistimmige Motette *Tota scriptura divinitas* mit, aus Rhaws *Tricinia* v. J. 1542. Ein fein gefügter, hervorragend eleganter Satz; er zeigt jene Belebtheit, Beweglichkeit, die nur großen Talenten als Preis langer Durchbildung zu Teil wird.

Der Einfluß, den Josquin auf die folgenden Generation ausübte, war ein sehr bedeutender. Seine Spuren bleiben in der niederländischen Musik noch lange sichtbar. Er war ein hervorragender Lehrer jüngerer Talente. Meister wie Jean Mouton, Nicolas Gombert, Jean Richafort gelten als seine unmittelbaren Schüler, auch von Jannequin, Maillart, Certon, Claudin de Sermisy und anderen wird dies behauptet, obschon mit minderer Gewißheit. Daß er aber alle die genannten stark beeinflußt hat, ist unverkennbar; auch Meister wie Févin, Pipelare, Arcadelt, Willaert sind dem Josquinschen Kreise zuzurechnen.

Auf Mouton wird später in dem Kapitel über die französische Motette zurückzukommen sein.

---

[1] Verzeichnis siehe bei Ambros III, 251.

[2] Bei Ambros V. [3] Nur bei Expert. [4] Bei Ambros V.

Nicolas Gombert aus Brügge (an der kaiserlichen Hofkapelle in Brüssel angestellt, später in Madrid bei Karl V., wie es scheint) ist einer der edelsten Meister dieser reichen Zeit. Vier Bücher vier- und fünfstimmige Motetten hat er veröffentlicht, auch in den Sammelwerken des 16. Jahrhunderts erscheinen Motetten von ihm sehr häufig, besonders zahlreich in den venezianischen Ausgaben Gardanos, den *Motetti del frutto* (1539) und *Motetti del fiore.* Oft zitiert worden ist seine vierstimmige Motette mit dem Motto: *Diversi diversa orant* (von Maldeghem neu herausgegeben). Vier verschiedene Mariengesänge mit vier Texten sind hier in höchst kunstvoller Weise zusammengekoppelt: *Salve Regina*, *Ave Regina*, *Inviolata et casta*, *Alma redemptoris mater.* Schwer zu sagen ist es allerdings, inwieweit sich Gombert mit den gregorianischen Melodien Freiheiten genommen hat, die Fassungen dieser Gesänge sind in verschiedenen Quellen oft abweichend voneinander. Ein Vergleich mit der Fassung der neuen »Edition de Solesmes« jedoch ergibt eine ziemlich notengetreue Übereinstimmung, nur bei den Kadenzen sind bei Gombert häufig längere Fiorituren eingelegt. Das Stück ist ein Nachhall der frühen französischen Motette mit mehreren Texten; aber keine sinnlose Zusammenstellung von vier verschiedenen Gesängen: alle vier Sänger drücken in verschiedenen Worten das nämliche aus, sie flehen zu Maria. Auch rein musikalisch von bedeutender Wirkung, von tiefer Empfindung getragen. Ein herrliches vierstimmiges *Ave regina coelorum* teilt Ambros mit[1]. Man studiere daran den Ausdruckswert der Fiorituren[2], die Gombert

[1] Musikgeschichte Band V.

[2] Die Fiorituren spielen in der älteren Musik eine so wichtige Rolle, daß ein kleiner historischer Exkurs darüber hier wohl am Platze ist. Schon der gregorianische Gesang kennt Koloraturen mannigfacher Art in sehr früher Zeit. Es ist oben darauf hingewiesen worden, wie die älteste Motette eben diesen kolorierten Stellen des Chorals ihren Ursprung verdankt. Als dann das Instrumentenspiel und die Verbindung von Singstimmen mit Instrumenten im 12.—15. Jahrhundert immer mehr ausgebildet wurden, kam noch ausgedehntere Verwendung der Ziernoten auf. In der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts, wie wir sie jetzt bei Joh. Wolf (Geschichte der Mensuralnotation) und Riemann (Hausmusik aus alter Zeit) kennen lernen, ist die reich, fast überreich verzierte Schreibweise gerade für die Instrumente typisch. Dieser Stil wirkte wiederum auf die Vokalmusik zurück. Gegen 1500 etwa erscheint der Ziergesang der Vokalmusik den instrumentalen Mustern entlehnt. Langsam geht die überwuchernde Koloratur dieser Zeit zurück, es bildet sich allmählich ein echt vokaler Koloraturgesang; maßvollere Anwendung der Koloratur wird ein Zeichen des klassischen Vokalstils im 16. Jahrhundert. Daß mit den Koloraturen vielfach Mißbrauch getrieben wurde ist kaum verwunderlich; sie waren eben Mode geworden, jedermann wendete sie an, sie

hier mit Meisterhand als Ausdrucksmittel benutzt hat, besonders in der letzten Hälfte, gegen den Schluß hin. Von einer rührenden Milde und Demut sind diese zarten, keuschen Klänge, dabei ohne Spur von rührsamer Weichlichkeit.

Eine sechsstimmige *Salutatio angelica*: *Ave Maria* (bei Maldeghem) verdient Beachtung nicht so sehr wegen besonders hervorragender Qualitäten, sondern weil sich auch hier zeigt, wie die Elemente des sogenannten venezianischen Stils schon von den Niederländern mitgebracht wurden. Das Stück ist nämlich in dem antiphonischen Stil geschrieben, den später die Venezianer mit Vorliebe benutzten, für zwei dreistimmige Chöre: zwei Soprane und Alt gegenübergesetzt den tiefen Stimmen, zwei Tenören und Baß. Es ist genau dieselbe Schreibart, wie sie später etwa Jacobus Gallus gern anwendete; durchaus homophon, jeder Chor als Masse für sich, deutlicher, lebhafter Dialog zwischen beiden Chören, gelegentlich Zusammenwirken aller sechs Stimmen, Ausnutzen der hohen und tiefen Stimmen als Klangkontraste, also alles »venezianisch«, und doch 1520 datiert, sieben Jahre bevor der offizielle venezianische Stil sich zu bilden anfing mit Willaerts Ankunft in Venedig.

Zwei andere Marienstücke bringt Maldeghem noch, ein fünfstimmiges *Ave Maria*, ein vierstimmiges *Ave sanctissima Maria*, herrliche Stücke von ergreifendem Ausdruck, von der süßen Milde, die Gombert eigentümlich ist, auch von außerordentlicher Eleganz der Stimmführung und voll von feinen, aparten Wirkungen des Zusammenklangs, jenen reizvollen Reibungen durch zahlreiche Vorhalte und den daraus folgenden Schwebungen im Klange, die eine Spezialität Gomberts zu sein scheinen. Er liebt es sehr, zwei Stimmen auf denselben Ton zu führen, und dann die eine liegen zu lassen, während die andere in durchgehenden Noten fortschreitet, etwa so:



---

waren oft nicht so sehr Ausdrucksmittel, wie äußerlicher Aufputz. Es genügt, auf die Meistersinger kurz zu verweisen, bei denen das Schnörkelwesen oft fast grotesk wirkt. Wenn Meister wie Heinrich Isaak, Gombert u. a. im reinen Vokalsatz die Koloratur einschränken, sie als Steigerungsmittel sparsam verwenden, so ist dies durchaus als ein Fortschritt anzusehen.

oder er schreibt:



Innerhalb der Quinte bis Oktave reiben sich vier Stimmen eng aneinander. Einmal hört man *g*, *a* und *b* zugleich, dann *es*, *f*, *d*, *b* zusammen. Die enge Lage verursacht jene seltsamen, zitternden Schwebungen, die beim Singen solcher Stellen entstehen, wo *g*, *a*, *b*, später *d*, *es*, *f*, *b* und *es*, *g*, *b*, *d* zusammenklingen. So schlecht diese Klänge sich auf dem Klavier ausnehmen, so wirksam sind sie, gut gesungen. Bd. 2 der *Oxford History of Music* bringt von Gombert ein vierstimmiges *Super flumina.*

Eine schon mehreremal zitierte Stelle aus Hermann Fincks *Practica musica* vom Jahre 1556[1] ist für Gombert wichtig, weil sie zeigt, wie groß sein Ansehen bei den Zeitgenossen war. Finck läßt alle die großen Niederländer der vorhergegangenen Epoche kurz Revue passieren, lobt sie, besonders Josquin, »den man in Wahrheit den Vater der Musiker nennen darf . . . ., denn er übertraf viele in Geschicklichkeit und Anmut«; an Josquin hat er jedoch manches auszusetzen, er spricht von ihm: »im Zusammenklang kahl«, d. h. obschon er sehr gewandt ist in der Erfindung der Fugen (d. h. Kanons, nach damaligem Sprachgebrauch), so wendet er doch zu viele Pausen an. Denselben Vorwurf der zu vielen Pausen macht er den Zeitgenossen Josquins. Als Meister der neuen Zeit stellt er Nicolas Gombert hin: »in unseren Tagen jedoch sind neue Erfinder aufgetreten, darunter Nicolas Gombert, der allen Musikern den Weg zeigt, ja sogar den Pfad zum Finden der Fugen«. Als besonderes Lob: »er vermeidet nämlich die Pausen, und seine Kompositionen sind reich sowohl an vollen Akkorden, wie auch an Imitationen«. Mit den Pausen meint Finck wohl die Vorliebe der älteren Meister für lange zweistimmige Episoden, die von den jüngeren viel weniger angewendet wurden. Also vollen Klang, Wohllaut und doch feinen polyphonen Satz rühmt er an Gombert. Diesem Meister zunächst an Verdienst stellt er Crequillon, Cle-

---

[1] Abgedruckt bei Ambros VII, 305, auch in Gerbers Lexikon 1790, I, 411.

mens non Papa, Domenicus Phinot und erst nach diesen alle übrigen, darunter Willaert, Arcadelt, Verdelot, Vaet usw. Werke, insbesondere Motetten von Crequillon und Phinot sind zu wenig zugänglich, als daß es möglich wäre, nachzuprüfen, ob diese beiden Meister wirklich einem Willaert oder Arcadelt vorzuziehen seien. Gomberts überaus zahlreiche Motetten wieder zugänglich zu machen, dürfte ein die Mühe reichlich lohnendes Unternehmen sein.

Von Antonius Févin, dem jungverstorbenen, ist nur sehr wenig in Partitur zugänglich. Aber schon um der einen vierstimmigen Motette willen: *Descende in hortum meum*[1] verdient er mit Auszeichnung genannt zu werden. Eine jugendliche Schwärmerei, ein sehnsuchtsvoller Klang, eine Schönheit seltener Art ziehen hindurch, die das kleine Stück zu einem kostbaren Besitztum machen. Welch holdselige Anmut in dem Schluß: »Veni, et coronaberis«, mit den lauschenden Pausen, den ausdrucksvollen Fermaten — im schlichtesten Satz Note gegen Note ein unübertrefflich wahrer Ausdruck. Nochmals werden die Worte wiederholt, das zweitemal ganz anders gesetzt, gleichsam mit liebender Sorgfalt im Einzelnen ausgeziert, Stimme unter Stimme zieht ihren Melodiebogen, und welch schönen Bogen, bis alle vier vereinigt wie in mildem Lichte hell strahlend ausklingen. Durchgehende Nonen und Septimen in Terzengängen über ruhendem Baß geben diesem Schluß nicht zum wenigsten den merkwürdig schwärmerischen Klang. Motetten von Févin druckte Petrucci im ersten Buche seiner *Motetti della corona* (1514—1519), sechs an der Zahl. Noch eine sechsstimmige Motette von ihm ist im Neudruck erschienen, in Eslavas *Lira sacrohispana.*

Die niederländische Motette des späteren 16. Jahrhunderts geht in zwei Hauptgattungen auseinander: ganz einfache, fast volkstümliche, liedartige Stücke, meistens homophon gesetzt, mit Hauptmelodie in der Oberstimme, und kunstvoll gesetzte, verwickelte kontrapunktische Stücke, oft beträchtlich ausgedehnt.

Von den liedartigen Motetten kann man in Maldeghems großer Sammlung einen guten Begriff erhalten. Man betrachte dort z. B. ein so einfach schönes, anspruchsloses Stück wie das vierstimmige *O Jesu Christe, miserere mei* von Jacob van Berchem (war 1555 Organist am herzoglichen Hofe zu Ferrara). Schon im Aufbau ist es ganz liedartig, in ziemlich regelmäßige Abschnitte geteilt, auffallend daran die vielen Dehnungen des Viertakters auf fünf Takte.

---

[1] s. Ambros, Musikgeschichte V, 208.

Der Aufbau ist 5 + 4 + 4 + 4 + 3 + 5 + 4 + 2 + 5 + 9 Takte. Liedartig ist darin auch die Parallelbildung, das Periodenartige einzelner Abschnitte. Ähnlich gehalten ist ein *Ave gratia* von Cornelius Verdonck (1564—1625) (zwei gleiche Hauptabschnitte von je 14 Takten, wieder in kurze, leicht faßliche Unterabschnitte geteilt); ein *O Jesu Christe* von Rinaldo de Melle (Hofkapellmeister zu Lissabon, später in Italien ansässig), darin auffallende Parallelbildung. Von Rinaldo gibt es übrigens eine ganze Reihe solcher einfacher Motetten. Das Einfachste, was überhaupt in der alten Vokalmusik zu finden ist, zeigen etwa Stücke wie das *Pater nòster* von Matheus le maistre, oder das vierstimmige *Ave Maria* von Arcadelt, das letztere übrigens ein hervorragend schönes Stück von mildem Klange; es nimmt die Lösung der Aufgabe schon vorweg, die man sich später in Deutschland stellte, den Kirchengesang so einzurichten, daß die ganze Gemeinde daran teilnehmen konnte; mit Versuchen, wie sie etwa der würtembergische Geistliche Lucas Osiander gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland anstellte, können derartige Stücke wohl verglichen werden. Trotzdem sich unter den Stücken dieser Art nicht selten künstlerisch sehr Wertvolles findet, wird es dennoch kaum nötig sein, hier im Einzelnen darauf einzugehen, eben der Einfachheit des Satzes und geringen Mannigfaltigkeit der Formen wegen, zumal da es sich eben so häufig nur um mittelmäßige Produkte von geringem Interesse handelt. Als ein Beispiel dafür, was an Mittelmäßigkeit in diesen Formen bisweilen geleistet wurde, sei Martelaeres *In nomine Jesu* (bei Maldeghem) genannt; das Stück ist ziemlich würdelos und philiströs gerade durch die etwas banale Rhythmik und die gewöhnliche motivische Erfindung. Sehr sonderbar ist auch ein liedartiges *O dulcis amica* eines ungenannten Niederländers für vier Männerstimmen bei Maldeghem, wegen eines Präludiums für »Bromstemmen«, voix de Bourdon, schon ein erster Vorklang der Liedertafelei. Dies Stück scheint übrigens schon einer späteren Zeit anzugehören, vielleicht dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Ganz klar als Lied erscheint ein vierstimmiger Weihnachtsgesang bei Maldeghem, Brügge 1620 datiert, *Beata et immaculata virgo*, sechs Strophen auf dieselbe Melodie.

Wichtiger und bedeutsamer, in jeder Hinsicht interessanter ist jedoch die andere Gruppe; in den kunstvoll gefügten, polyphonen Stücken liegt schließlich doch die Stärke der Niederländer. Um Stücke dieser Art wird es sich also hauptsächlich handeln bei der Betrachtung der niederländischen Motette nach Josquin.

Josquins Schüler Jean Richafort, in den vierziger Jahren

Kapellmeister in Brügge, ist mit einigen bedeutenden Motetten bei Maldeghem vertreten. In der Technik zeigen sie eher die ältere, Josquinsche Art, als die neuere Weise, die ein Clemens, van Cleve, van Kerle z. B. vertreten. So schreibt Richafort eine vierstimmige Motette *Sufficiebat nobis paupertas* über einen lang gedehnten cantus firmus, eine Liedmelodie: »Mon souvenir me fait mourir« allerdings in die Oberstimme gesetzt, nicht in den Tenor, wie sonst üblich. Auch liebt er die Josquinschen bicinia, abwechselnd hohe und tiefe Stimmen gemischt, worauf dann alle vier Stimmen vereint auftreten. Doch kennt er auch schon die neuere Weise, wie sein im Klange hervorragend schönes fünfstimmiges *Veni sponsa Christi* zeigt, mit den häufigen, sehr wirksamen Vorhalten, frei einspringenden Dissonanzen, durchgehenden Noten, die, an Haltetönen sich reibend, ganz reizvolle Wirkungen hervorbringen, etwa in der Art, wie Gombert es meisterhaft versteht, ohne viele chromatische Noten harmonische Effekte erlesener Art anzubringen. Gewisse Sängermanieren fallen in fast jedem der bekannten Stücke Richaforts in die Augen, wie etwa das plötzliche Einfügen eines kleinen Schnörkels in der Kadenz. In den ziemlich ruhigen Gang der übrigen Stimmen wirft plötzlich eine Stimme ein *gruppetto* in kleinen Notenwerten, wie:



Ihres tiefen, ernsten Gehaltes wegen möchte noch die vierstimmige Motette: *Emendemus* besonders hervorgehoben sein. Die übergroße Länge beeinträchtigt allerdings die Wirkung. Das hervorragende *Christus resurgens* hält Glarean eines besonderen Lobes für würdig. Bd. 2 der *Oxford Hist. of Mus.* enthält eine Motette: *Quem dicunt.*

Zeitgenosse von Richafort war der bereits genannte Jacobus oder Jachet van Berchem. Die von ihm bei Maldeghem veröffentlichten vierstimmigen Motetten sind achtbare Arbeiten im älteren Stil, ohne irgendwie geniale Züge aufzuweisen.

Auch Thomas Crequillon, gegen 1545 Kapellmeister Kaiser Karls V. in Madrid, später wieder in den Niederlanden, ist hier einzureihen. Einige vortreffliche Motetten von ihm kann man bei Maldeghem einsehen, darunter eine fünfstimmige Cäcilienmotette: *Dum aurore finem daret*, bemerkenswert durch thematische Einheitlichkeit. Die Hauptmotive, drei an der Zahl, gehen auf eine Grundform zurück, sind alle nur Varianten eines Gedankens:



Derlei Umbildungen von Motiven finden sich bei Crequillon häufig, z. B. in der vierstimmigen Motette: *Super montem excelsum* der interessante Zug, daß der Terzensprung mit dem das erste Motiv beginnt beim Eintritt des zweiten Abschnitts in einen Quarten-, beim Eintritt des dritten in einen Quintensprung verwandelt ist:



Die Familienähnlichkeit dieser Motive mit den oben angeführten ist leicht kenntlich. Es handelt sich jedoch dabei nicht so sehr um Eigentümlichkeiten Crequillons, sondern um den Zug der Zeit in thematischer Erfindung. Derartige Motive sind in der niederländischen Motette typisch für die Zeit um 1550.

Zwei vierstimmige Motetten von Crequillon teilt Commer mit. In der einen *Cum deambularet Dominus* ist die Frage des Herrn: »Adam, ubi es« sehr wirksam ausgedrückt durch geistvollen Gebrauch des Chroma *b*, das unerwartet nach der dmoll-Kadenz eintritt. Die andere, *Verbum caro factum est* ist durch sehr reinen, edlen Klang ausgezeichnet. Der Eintritt des alleluja am Schluß ist vorzüglich markiert durch eine ungewöhnliche Kadenzbildung:



Die wenigen gegenwärtig bekannten Motetten von Crequillon sind allerdings wohl nur Durchschnittsarbeiten des Meisters. Unter den sehr zahlreichen Stücken von ihm wird sich zweifellos noch viel Besseres finden — sonst könnte man kaum begreifen, daß er seinerzeit den allerersten Meistern zugezählt wurde.

Die seltsame Phantastik, die der niederländischen Tonkunst bisweilen anhaftet, kennzeichnet auch manche Werke des Matheus Pipelare. Schon beim Schreiben seines Namens beginnen die

Sonderbarkeiten; er zeichnet nämlich Pipe [musical notation]. Bei Maldeghem findet man von ihm ein sehr merkwürdiges, ausgedehntes Stück für sieben Stimmen: *Hymnus de septem doloribus dulcissimae Mariae Virginis.* Die einzelnen Stimmen sind betitelt: *Primus doloro, secundus doloro* usw. Der Tonsatz ist sehr eigentümlich; ein Gemisch von mehrstimmiger Psalmodie und einer Art von Sologesang mit Begleitung. Fast das ganze Stück hindurch läßt sich eine Hauptmelodie verfolgen, die von einer Stimme auf die andere übergeht, dagegen, ähnlich durch die Stimmen gehend, eine fast instrumentale Begleitfigur:



außerdem füllende Akkorde, zumeist in psalmodierender Art gesetzt, auf denselben wiederholten Tönen verweilend; ab und zu treten kleine Partien in imitatorischer Schreibart hinzu. Ein cantus firmus in langen Noten, mitten hineingestellt, hält wie ein Reifen das Ganze zusammen. Ähnlich wie in Josquins *Stabat mater* verschwindet dieser cantus für das Ohr fast völlig. Josquins berühmtes Stück hat zweifellos zu diesem Werk Pipelares manche Anregung gegeben. Nicht nur erinnern Schreibart und Anlage daran, sondern sogar direkte Anklänge kommen vor, wie etwa an der Stelle: »Fac nos tibi condoleri«. Nichtsdestoweniger hat Pipelares Stück einen eigenen Wert, einen ganz geheimnisvollen, ergreifenden Reiz.

Maldeghem bringt zwei fünfstimmige Motetten: *Egregie Dei martyr Sebastiane* und *Miserere mei Deus* von einem der vielen Lupus, die so schwer von einander zu unterscheiden sind. Vielleicht handelt es sich hier um Lupus Hellinck, die Stücke scheinen der Zeit um 1550 anzugehören. Besonders das *Miserere* ist eine gehaltvolle Komposition. In der Gestaltung ist von Interesse das Vorkommen von Wiederholungen melodischer Phrasen inmitten des Stückes. An zwei Stellen wird eine fünf- bzw. dreitaktige Phrase je dreimal wiederholt mit vorzüglicher Wirkung, zuerst kurz nach dem Beginn, wo der Ruf »miserere mei« immer dringlicher erschallt, dann auf dem Höhepunkt des Stückes »adjuva me«.

Jacob Arcadelt, dessen Bedeutung in erster Hinsicht in seinen Madrigalen liegt, ist nach den wenigen bis jetzt zugänglichen Proben auch als Motettenkomponist ein hervorragender Meister. Es kommt in Betracht sein achtstimmiges *Pater noster*[1], sicherlich eine der

[1] Commer, VII.

schönsten Bearbeitungen dieses gregorianischen Gesanges. Zwei Gesangsweisen des *Pater noster* schreibt die Liturgie vor, die eine im tonus festivus, die andere einfachere im tonus ferialis. Den tonus festivus legt Arcadelt seiner Komposition zugrunde. Abschnittweise schlingt sich die gregorianische Weise fast ohne wesentliche Varianten durch die acht Stimmen. Die Schreibart ist ein Gemisch zwischen realem achtstimmigem und doppelchörigem, responsorischem Satz. Durch einen einfachen Kunstgriff klingen manche Stellen, als ob der Satz zehnstimmig wäre, zwei fünfstimmige Chöre sind nämlich wechselweise gegeneinandergesetzt, in der folgenden Weise aus den acht Stimmen gewonnen:

Für	tritt bei der Reprise ein
Sopran I	Sopran II.
Alt I	Alt II.
Alt II	Alt I.
Tenor II	Tenor I.
Baß I	Baß II.

Die Altstimmen tauschen ihre Partie bei der Wiederholung aus, so daß die fünf Stimmen bei der Wiederholung vollständig ausgewechselt sind. Dieser Stelle »adveniat regnum« ähnlich ist das Verfahren bei »panem nostrum quotidianum«. Von der venezianischen Doppelchörigkeit unterscheidet sich diese Art des Satzes dadurch, daß hier die Chöre nicht als geschlossene, einheitliche Massen gegeneinander singen, sondern daß immer noch die Einzelstimme vorherrscht. Die Linien sind viel verschlungener, als in den venezianischen Stücken, wo große Flächen symmetrisch gegeneinander gestellt sind.

Arcadelts vierstimmiges »*Ave maria*«[1] sieht aus, als stammte es aus der Haydn-Mozartschen Epoche. Ein schlichtes Lied, vierstimmig harmonisiert, Melodie im Sopran, in acht- und zehntaktige Perioden eingeteilt, mit vollständig ausgeprägter Modulation nach der Oberdominante am Schluß der ersten Hälfte. Die Haltung des schönen Stückes ist würdig bei aller Einfachheit.

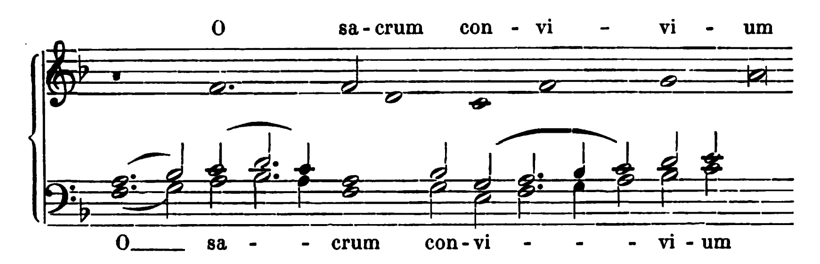
Daß Arcadelt in Italien heimisch war, beweist sein herrliches fünfstimmiges *O sacrum convivium*[2]. Italienisch ist darin die Rücksicht auf den Wohlklang; bei aller Feinheit der Stimmführung geht er hier und da von dem niederländischen Prinzip ab, jede Stimme ganz selbständig durchzuführen, und scheut sich nicht, dem

---

[1] Von Maldeghem neu veröffentlicht.

[2] Bei Maldeghem a. a. O.

satten Klang zuliebe streckenweise zwei Stimmen in Terzenparallelen etwa zu führen. Ein solcher Anfang dürfte in einem erzniederländischen Stück vor 1550 wohl kaum zu finden sein:



Solcher Parallellinien zieht er in diesem Stück eine ganze Anzahl. Wo bei den älteren Niederländern derartiges vorkommt, — sie schreiben gern Dezimenparallelen zwischen Baß und Sopran — erscheint es mehr zufällig, nicht so sehr mit Bewußtsein ausgenutzt. Italienischer Klangsinn liegt auch in der Art, wie die verschiedensten Möglichkeiten der Stimmgruppierung des fünfstimmigen Satzes ausgenutzt sind. Mehr als einmal wird man hier direkt an Palestrina erinnert.

Clemens non Papa, der Kapellmeister der Antwerpener Kathedrale, ist als Motettenkomponist vielleicht die bedeutendste Erscheinung zwischen Josquin und Palestrina. Wie hoch auch die Zeitgenossen von ihm dachten, geht nicht nur aus der schon zitierten Äußerung Hermann Fincks hervor, sondern auch daraus, daß Meister von der Größe eines Jacob Vaet und Orlando di Lasso auf seinen Tod Trauermotetten[1] gesetzt haben, ähnlich wie Josquin es auf Ockenheim getan hatte. Hunderte seiner Motetten sind erhalten; freilich ist erst ein kleiner Teil davon in Partitur zugänglich, doch genügen die mehr als vierzig seiner Motetten in Commers Sammlung schon, um zu zeigen, welch bedeutender Künstler sich hier äußert. Hier findet man am besten Antwort auf die Frage, wie der spätere niederländische Motetten-Stil beschaffen war, da die Leistungen von Meistern wie Willaert, Arcadelt, Crequillon, Phil. de Monte, Gombert gegenwärtig kaum genügend zu überschauen sind. An einigen der hervorragendsten Motetten seien seine Eigentümlichkeiten angedeutet.

Eigentliche Tonmalereien sind bei ihm nur wenig zu finden, selbst an solchen Stellen nicht, die dazu durch ihren Text herausgefordert hätten. In dem fünfstimmigen *Concussum est mare contremuit terra*

---

[1] Vgl. Ambros III, 315.

z. B. ist nur ein sehr bescheidener Versuch gemacht, den Aufruhr der Elemente zu schildern. Josquin und andere Meister der früheren Zeit sind nachweislich in Verwendung der Tonmalereien viel weiter gegangen als hier Clemens. Dennoch hat er bisweilen eine geistreiche Art mit ganz geringen Mitteln ohne eigentliche Malerei durch die Art des Satzes dem Text gerecht zu werden. Selbst beschaulichen Texten, wie der Erzählung vom König, der am siebenten Tage nach Daniel in der Löwengrube schaut: *Venit ergo rex*, weiß er starke musikalische Wirkungen abzugewinnen durch die Vorbereitung, das plastische Herausarbeiten, das deutliche Hinstellen der Hauptsache. Man sehe sich die Stelle: »et ecce Daniel sedens« an und versuche sich Rechenschaft zu geben über die Ursachen der packend lebendigen, anschaulichen Wirkung; sie liegen in der Vorbereitung, dem etwas unruhigen, fast neugierig erregten Ton der Stelle »et venit ad lacum et introspexit«. Da sieht nun der König den Daniel ganz unversehrt und ruhig sitzen, und dieser Ton der unerschütterlichen Ruhe, der hier mit einem Male als Kontrastwirkung auftritt, gibt der Stelle die überzeugende Färbung.

Ein fünfstimmiges *Ave verum corpus* (bei Maldeghem) beginnt mit dem für die Zeit typischen Thema:[1]



(man vergleiche die zwei Quartensprünge mit dem weiter unten folgenden Beginn der Motette: *Tristitia obsedit*). Das herrliche Stück verdiente den besten Vertonungen des Textes beigezählt zu werden, wenn seine Wirkung nicht abgeschwächt würde durch die große Breite der Ausführung. Den Abschluß bildet eine sequenzenartige Episode in »Kettengängen«, wie Ambros[2] sie nennt. Clemens liebt merkwürdigerweise diese ganz altertümlichen harmonischen Sequenzen, die zu seiner Zeit sonst fast gar nicht mehr angewendet werden; sie sind ein Erbstück aus der Ockenheimschen Periode.

Zu seinen besten Stücken gehört das fünfstimmige *O Maria vernans rosa*; das Thema mit seinem schwärmerischen Zug, seinem edlen, warmen Ton ist typisch für Clemens:

---

[1] Gewisse Eigentümlichkeiten der Thematik, die Vorliebe für Sprünge, mehr eckige Linienführung anstatt der welligen, die man früher bevorzugte, sind um 1550 auffallend. Vgl. über diese typischen Fälle und anderes für die Zeit charakteristische, Kadenzen, Anklänge an Marsch und Lied, thematische Arbeit, Fülle des Klanges S. 83, 84, 85, 87—89, besonders 91, 92, 94.

[2] Beispiele bringt Ambros, Musikgeschichte III, 124 f., vgl. auch weiter unten S. 283.



Zu beachten sind der gedehnte Ruf »O«, das langehaltene »rosa«, der Aufstieg über die Quarte zur Sexte bei »vernans«, der dem Thema die eigentümliche Färbung gibt. Der Verlauf des Stückes ist von einer kostbaren Klarheit des Baues und Reinheit des Klanges; es ist, als hörte man Palestrina. Das Amen am Schluß des zweiten Teils bringt wiederum jene »Kettengänge«.

Hervorragend ist das vierstimmige *O crux benedicta.* Von ruhigem, andächtigem Beginn immerwährend Steigerung, besonders bei der Stelle: »in te triumphavit rex angelorum« (auf- und niedersteigende Melismen auf »angelorum«, das Bild wallender Schaaren) bis zu dem glänzenden Alleluja am Schluß, mit seinen Sequenzen, die von sechs zu sechs Halben stufenweise treppabschreiten,



bis schließlich der Sopran auf einer ganz langen Haltenote stehen bleibt, die anderen Stimmen darunter in vollen Klängen ihr »alleluja« verrauschen lassen, der Baß wie mit Paukenschlägen hineinschallend:



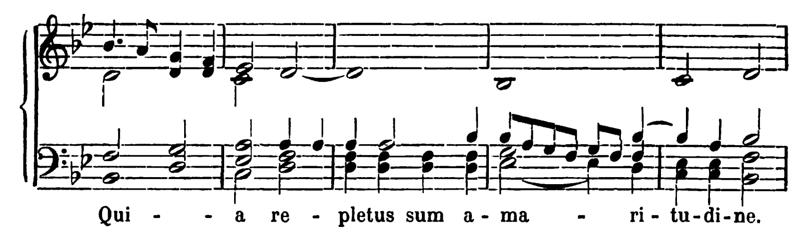
Dieses »alleluja« wird als Refrain benuzt. Es kehrt beim Schluß des zweiten Teils wieder, dessen Beginn durch den Ausdruck der Sammlung und ruhiger Andacht sehr wirksam zu dem pompösen Schluß des ersten Teils kontrastiert.

Den Grundzug der Trauer prägt die vierstimmige Motette *Tristitia obsedit* schon gleich im ersten Motiv mit voller Sicherheit aus:

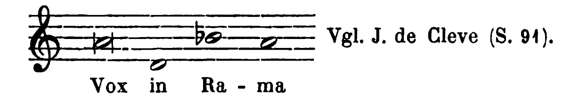


Solche Prägnanz der Motive ist ein besonderer Vorzug der Kunst des Clemens. Dieser Motette im Ausdruck verwandt ist die fünfstimmige: *Qui consolabatur me.* Besonders die Stelle »quia repletus

sum amaritudine« sei hervorgehoben wegen des Ausdrucks der bitteren Traurigkeit. Die Akkordfolgen *B* dur, *g* moll, *c es a*, *d* moll, zur *B* dur-Kadenz überleitend, sind das Mittel der packenden Wirkung:

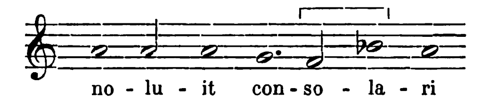


Zum Schönsten, was es in der Gattung Motette überhaupt gibt, zählt der ergreifende Klagegesang: *Vox in Rama.* Rachel weint um ihre Söhne: kein lautes Jammern, keine verzweifelten Schmerzensschreie, mehr wie ein leises Schluchzen, das noch viel ergreifender wirkt als die laute Klage. Langsam ziehen die klagenden Phrasen durch die Stimmen hindurch, fast eintönig, nur hier und da der schleichende Gang unterbrochen durch einen Sprung, wie die aufsteigende Sexte zu Anfang:



Vgl. J. de Cleve (S. 91).

die dann eben dadurch so bedeutend wirkt, daß sie sich jedesmal aus der fast ebenen Fläche der umgebenden Stimmen stark hervorhebt. Ähnlich wirksam ist die Quarte in dem Schlußmotiv:



Ein vierstimmiges *Tu es Petrus* (bei Proske) ist durch großen Fluß und kraftvollen Schwung der Linien ausgezeichnet. Man beachte, wie wirksam die einzelnen Abschnitte jedesmal gegen das Ende zu an Klangfülle und Ausdruck gesteigert sind.

Eine ganze Gruppe von Motetten nähert sich der Art Palestrinas sehr stark. Dazu gehört z. B. das fünfstimmige *Jerusalem surge*: Themen, Art der Stimmführung, die fein belebte Durcharbeitung, der edle Klang, alles deutet hier auf den römischen Meister, der sicherlich von Clemens sehr viel gelernt hat. Das genannte Stück ist voll von Feinheiten; nur einiges sei hier angedeutet. Die Stelle

»sta in excelsis« hat den schwärmerischen Klang der Hohenlied-Motetten Palestrinas; ausdrucksvolle kleine, unaufdringliche Tonmalereien sind angebracht auf »surge, sta in excelso, leva, in circuito«. Voll Glanz und Kraft ist der Schluß mit den weitgedehnten Dezimengängen um den breiten cantus firmus der Mittelstimmen herum. Auch in Schönheit und Eleganz der Linienführung, kunstvoller Verschlingung der Stimmen gehört das Stück zu dem Allerbesten, was es irgendwo gibt. In diese Gruppe gehört auch das siebenstimmige *Ego flos campi.* Hier hängt die herrliche Klangwirkung an der Kunst der Stimmgruppierung, an der Art, wie die sieben Stimmen zu den mannigfaltigsten, immer wechselnden Klanggruppen geordnet sind. Gerade jene Kunst ist es, die Palestrina so meisterhaft beherrschte. Auch das sechsstimmige *Ave martyr gloriosa* gehört hierher, der sechsstimmige Mariengesang *Clemens et benigna virgo,* beide Stücke von einer Reinheit und Schönheit, wie man sie sonst nur bei Palestrina sucht; ferner das sechsstimmige Weihnachtsmotett *Jubilate Deo*; wie so oft in Stücken freudigen Charakters tritt auch hier ein volkstümlicher Ton in der Thematik deutlich hervor. Der Anfang lautet:



Die kernige Melodik, die kräftige, klare Rhythmik, der wirksame Aufbau (breiter Beginn, zwei $^3/_1$-Takte, dann $^4/_2$-Takte, in drei Gruppen zu je zwei Takten, der allmähliche Abstieg vom hohen *c* zum tiefen *c*), dies alles kommt vom niederländischen Volkslied jener Zeit geraden Wegs her. Wollte man sich die Mühe nehmen, in den Werken des Clemens die einzelnen Stimmen auf liedartige Elemente zu untersuchen, so könnte leicht eine Sammlung herrlicher Motive zusammen kommen, die an urwüchsiger Kraft und gesunder Schönheit dem obigen Beispiel um nichts nachstehen. Der Palestrinaschen Weise entspricht in diesem Stück nicht so sehr die niederländische Thematik, als die Durchführung, Gruppierung der Stimmen, der Klangsinn.

Liedartige Züge spielen auch sonst nicht selten in die Motetten hinein: nicht umsonst war Clemens der große Meister der chanson,

nicht umsonst hatte er die Souter-Liedekens (den Psalter) auf »gemeyne bekende liedekens« gesetzt. Noch zwei Stellen für viele seien hier angeführt; aus dem sechsstimmigen *In honore beatissimae Annae*:



und aus dem fünfstimmigen *Misit me vivens pater*:



Das fünfstimmige *Adesto dolori meo*, ein sehr edles Stück, ist durch mancherlei besondere Feinheiten ausgezeichnet. Zu Anfang ist der Zug abwärts im Thema schon ausgeprägt und noch mehr dadurch betont, daß die Stimmen von der Höhe nach der Tiefe zu einsetzen, zuletzt Tenor und Baß, so daß beide zusammen eine ununterbrochene Skala abwärts, die ganze Oktave singen, dadurch den Ausdruck des Themas noch verstärkend. Die Kadenz am Schluß dieses Abschnitts sei hier angemerkt, weil sie für die Zeit nach 1550 typisch ist. Bevor die Stimmen abgeschlossen haben, setzt gern auf der Dissonanz eine neue Stimme in der Höhe mit einem neuen Motiv ein:



Häufig ist dieser Einsatz, besonders, wenn er in der höheren Sopranlage eintritt, von ganz auffallender Wirksamkeit.

Beachtenswert ist in diesem Stück ferner der Gebrauch des Chroma *es*, das an zwei Stellen mit großer Wirkung scharf hervortritt, bei »cecidit in luctum« und »in plorationem«. Auch diese Stellen neben vielen anderen lassen darauf schließen, daß die niederländische Schule dieser Zeit, sonst mit dem Chroma äußerst sparsam, gerade das *es* mit besonderer Absicht verwendet. Das achtstimmige *Pater peccavi* — ein Stück, in dem Clemens den schweren niederländischen Pomp voll entfaltet — zeigt wiederum

auffallende Verwendung von *es*, wo die Worte »in coelum« zum ersten Male eintreten; wiederum *es* auf dasselbe Wort zeigt der Anfang des fünfstimmigen *Venit vox de coelo*; in derselben Motette wird es verwendet bei »luce superna«, ähnlich im zweiten Teil des *Ave martyr* bei den Worten: »pulchra quasi luna«.

Christian Hollander (Kapellmeister zu Audenarde; später Kapellsänger des Kaisers Ferdinand I.) hat eine Reihe tüchtiger Motetten hinterlassen, von denen Commer eine beträchtliche Zahl veröffentlicht hat. An seinen vierstimmigen Motetten etwa kann man sich bequem das Schulverfahren der niederländischen Motetten-Meister jener Zeit klar machen. Den Anfang bildet zumeist eine regelrechte Fugenexposition, genau in der Weise, wie die spätere Schulfuge die Exposition lehrt. Stimme auf Stimme tritt mit dem Motiv ein, fast immer eine im Abstande der Quarte oder Quinte von der anderen. So z. B. *d*, *g*, *g*, *d*, oder *d*, *g*, *d*, *g*. Manchmal jedoch tritt jede Stimme mit dem gleichen Tone ein, also Einsätze im Einklang und in Oktaven. Bisweilen sofort zu Anfang Engführungen. Für jeden neuen Textabsatz wird zumeist ein neues Motiv erfunden und kontrapunktisch durchgeführt. In zweiteiligen Motetten wird bisweilen mit Rücksicht auf Rundung der Form ein ins Ohr fallender Refrain, etwa ein reicher figuriertes Alleluja oder ein Absatz im lebhafteren, dreiteiligen Takt, zumeist homophon, akkordisch gesetzt, am Ende eines jeden der beiden Teile wiederholt. Zwei ganz verschiedene Stücke erhalten also eine formale Einheit durch eine beiden gemeinsame (auffallende) Schlußepisode[1]. Besonders in den fünf-, sechs- und achtstimmgen Stücken versteht Hollander einen höchst pompösen Klang zu entfalten. Bisweilen ermüdet allerdings bei ihm dieser Prunk, wie etwa in der achtstimmigen Motette: *Christus resurgens*, wegen der Eintönigkeit der Harmoniefolgen. Die nämlichen wenigen Akkorde wiederholen sich immerwährend ohne Abwechslung. Wäre dieser Mangel nicht so auffallend, so müßte man dieses sonst so vortreffliche Stück mit seinem lautschallenden Jubelklang ganz besonders lobend erwähnen. Überhaupt scheint die Harmonik nicht seine starke Seite gewesen zu sein. Desto besser versteht er sich auf meisterhaften, gedrungenen Aufbau.

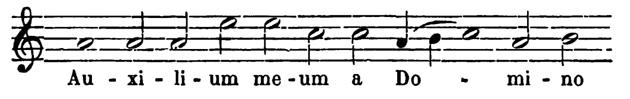
Bei seiner Vorliebe für rauschenden Vollklang, feste Rhythmen, scharf geschnittene, mitunter etwas derbe und eckige Motive ist

---

[1] Beispiele dafür: Hollander, *Pater peccavi* (Commer V), *Qui moritur Christo* (Commer VI), *Deus adiutor meus* (Commer V), *Repleti sunt omnes* (Commer VI), Clemens von Papa, *O crux benedicta* (Commer V). Hier Refrain abwärtssteigende Skala der Oberstimme in langen Noten.

Hollander am besten in Stücken, die ihrem Texte nach solchen Wirkungen entgegenkommen, wie etwa die prächtige fünfstimmige Pfingstmotette: *Repleti sunt omnes spiritu sancto*, oder die sechs-sechsstimmige Motette: *Tres veniunt reges*, das sehr festliche, fast ganz akkordisch gesetzte *Vitamque faciunt beatiorem.* Das beste von allen bis jetzt vorliegenden Stücken Hollanders ist ohne Zweifel das sechsstimmige *Saulus cum iter faceret.* Eine große Rolle spielt darin der sogenannte Pes descendens und ascendens, d. h. eine ostinate Phrase in einer Stimme, mit anderem Text, als die anderen Stimmen haben, die jedesmal, wenn sie eintritt, einen Ton tiefer (oder höher) anfängt, als das vorhergehende Mal. Es handelt sich hier wohl um ein Überbleibsel aus ganz früher Zeit; bei Busnois z. B. wurde eine ähnliche Verwendung der ostinaten Stimme aufgeführt. Josquin hat diesen Pes in seinem Psalm *Miserere* zur eindringlichsten Wirkung gebracht; aber auch bei Palestrina und Lasso werden wir ihn noch antreffen. Bei Hollander ruft die ostinate Stimme immerwährend dazwischen: »sancte Paule, ora pro nobis«. Ihr ist das Motto beigefügt: »Canon, qui se exaltat humiliabatur«, wodurch wohl ein symbolischer Sinn hineingetragen werden soll in das stufenweise Auf- und Absteigen; daß dies ostinato gerade zehnmal wiederkehrt, fünfmal ab-, fünfmal aufsteigend, ist kein bloßer Zufall, sondern scheint bei Stücken dieser Art traditionell gewesen zu sein. Die ostinate Stimme hat weder textlich noch motivisch irgend einen Zusammenhang mit den übrigen Stimmen; sie soll wohl wirken wie ein Ruf aus einer anderen Welt, etwa die Stimme des Gewissens darstellen oder ähnliches.

Wenn Hollanders Kompositionen trotz der meisterhaften Arbeit im Tonsatz bisweilen einen etwas steifen und starren Eindruck machen, so liegt dies wohl nicht zum geringsten daran, daß er in seiner Thematik wiederholte Töne und Dreiklangsfiguren bevorzugt, schon dadurch einer individuelleren Melodik aus dem Wege geht. Für Hollanders Weise ist ein Thema, wie das folgende, typisch:



Alle diese wiederholten Töne und ausdruckslosen Sprünge kehren getreulich in allen sechs Stimmen mehreremal wieder und dadurch wird die Wirkung solcher Stücke eintönig. Wie man den wiederholten Ton und den zerlegten Dreiklang echt künstlerisch verwenden kann, hätte Hollander etwa von Jacob Vaet lernen können. Wie schwungvoll klingt dessen Thema:



wie ausdrucksvoll ist die dumpfe Ruhe der Erwartung des jüngsten Gerichts, fast schon die Ruhe der Verzweiflung bei Vaet ausgedrückt:



Sieht man die durch Commer zugänglich gemachten Motetten des Jacob Vaet durch, so fällt sofort eine Reihe von Staats- und Huldigungsstücken in das Auge. Zu Ehren der Kaiser Ferdinand, Maximilian, des Herzogs von Baiern, der Königin von Polen hat Vaet bei verschiedenen Gelegenheiten diese prächtigen Begrüßungsstücke geschrieben. Seine Stellung als Kapellsänger unter Karl V., Ferdinand I., Maximilian II., später als kaiserlicher Kapellmeister in Wien (von 1564 an) mochte ihm diese Pflichten auferlegt haben. So sorgsam und vortrefflich, so klangvoll diese Stücke auch gesetzt sein mögen, was für ein bedeutender Künstler Vaet war, lernt man nicht aus ihnen, sondern aus Stücken wie seinem großem *Tedeum*, dem *Miserere*, auf die näher einzugehen hier verzichtet werden muß, — sie gehören den Gattungen Hymne und Psalm an. Indes auch einige der eigentlichen Kirchenmotetten sind zugänglich, die als würdige Arbeiten dieses großen Künstlers bezeichnet werden dürfen. Stücke ersten Ranges finden sich darunter, wie das vierstimmige *Quoties diem illum considero*: die Schrecken des Weltgerichts ruft es mit erschütternder Gewalt vor die Phantasie — dabei ganz einfache Klänge, wenig Tonmalerei, der Ton von etwas Geheimnisvollem, Bangem, Entsetzenerregendem ergreift darin so mächtig. Stellen wie »illa tuba terribilis« und das gellende »surgite morti« vergißt man nicht leicht wieder. Nicht minder hervorragend ist das von bitterer Klage, reuiger Verzweiflung durchzogene *Heu mihi Domine* (vierstimmig). Welch freudiger, voller Klang dagegen, welch meisterhaftes Gefüge in dem fünfstimmigen *Fortitudo mea et laus mea!* Zwei ungemein plastische Motive genügen als Material für das kunstvolle Stück, — es ist übrigens selten in den Motetten dieser Zeit, daß die Meister nur zwei Durchführungen, zwei Abschnitte bringen. Ein fröhlicher, volkstümlicher Klang tönt aus dem fünfstimmigen *Reges terrae congregati sunt.* Man betrachte Melodiephrasen wie die folgenden:



Marsch- und Liedelemente sind darin unverkennbar. Das fünfstimmige *Pascha nostrum immolatus est Christus* ist von einer Eleganz der Stimmführung, einer Schönheit des Klanges, einem Adel der Empfindung, die stark an Palestrina erinnern. Ein sechsstimmiges *In tenebris nostrae* interessiert auch satztechnisch durch die Art, wie die sechs Stimmen darin häufig antiphonisch verwendet sind, nicht wie gewöhnlich als zweimal drei Stimmen, sondern als zweimal vier in sehr mannigfachen Stimmkombinationen. Mächtig klingt im letzten Teil die Stelle »tuamque fides solius orat«, als Höhepunkt des Ganzen durch homophonen Satz in breiten Akkordfolgen hervorgehoben. Das wundervolle achtstimmige *Salve Regina* allein hätte schon genügt, um Jacob Vaets Namen für immer unter den besten Meistern der Kirchenmusik einen ehrenvollen Platz zu sichern. Es gehört zu den allerbedeutendsten Kompositionen dieses Textes in der Weltliteratur überhaupt. Ganz breit aufgebaut, die acht Stimmen mit erstaunlicher Kunst durcheinander geschlungen, ohne daß jemals die Klarheit zu leiden hätte. Ein merkwürdiger Reichtum an Farben tritt hervor, in den verschiedensten Gruppierungen sind die Stimmen zusammengefaßt, stellenweise doppelchörig antiphonierend, zumeist jedoch frei von der Regelmäßigkeit strenger antiphonischer Weise. Im ersten Teil tritt auf das Wort »dulcedo« (im ersten Alt) ein *es* ein: ein traditioneller Effekt, von dem schon zu berichten war. Höhepunkte sind der Schluß des ersten Teils vor dem fünfstimmigen Intermezzo, die Stelle »et Jesum« im dritten Teil und schließlich der wundersame Schluß »o pia«, von leidenschaftlicher Inbrünstigkeit, dabei doch zart und demütig — fast zwanzigmal geht die Phrase durch die acht Stimmen, immer aus anderen Stellen des Chors hervorklingend. Das siebenstimmige *Egressus Jesus* ist beachtenswert als Vorläufer der nach 1600 immer häufiger werdenden Dialoge, die sich schließlich in eine eigene Gattung (bei Hammerschmidt, Buxtehude z. B.) auswuchsen. Die Kananäerin fleht zu Jesus um Heilung

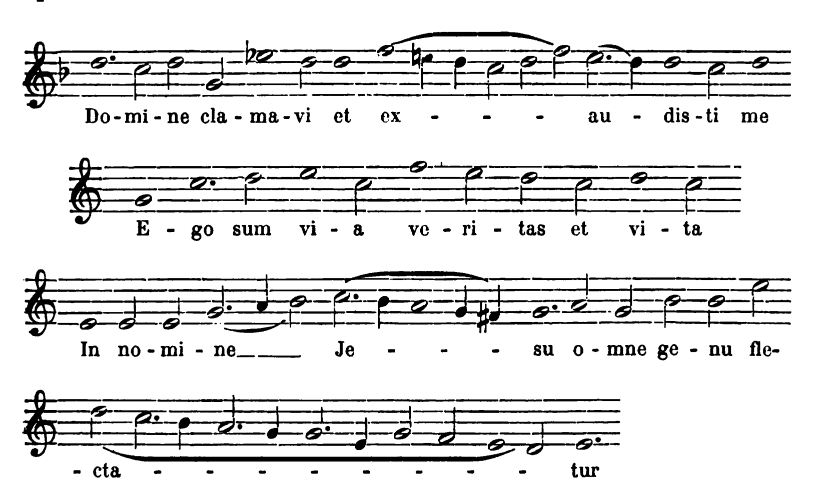
ihres kranken Kindes. Erzählung, Rede und Gegenrede sind deutlich geschieden. Wenn die Kananäerin spricht, treten zwei hohe Stimmen ein, die bis dahin pausiert hatten. Wenn Jesus spricht, treten die tieferen Stimmen hervor. Doch ist das Stück außerdem noch wertvoll wegen der Eindringlichkeit des Vortrags, der Ausdruckskraft, die sich darin kundtut. Es kommt übrigens auch als Werk des Jaches de Wert vor, und ist vielleicht diesem Meister mit größerer Wahrscheinlichkeit zuzusprechen[1]. Tüchtige Arbeiten von kleineren Meistern, Hubert Waelrant, Sebastian Hollander (nicht zu verwechseln mit Christian), die den Hollander, Vaet, Pevernage anzureihen sind, findet man bei Commer.

Von den Motetten des Andreas Pevernage, Kapellmeisters der Antwerpener Kathedrale (1591 gestorben), ist nur wenig neugedruckt. Man weiß, daß er in seinem Hause wöchentlich Aufführungen vorzüglicher Kompositionen auch ausländischer Meister veranstaltete. Für diese Gelegenheit mag er auch die von Commer veröffentlichte siebenstimmige Motette an die heilige Cäcilia geschrieben haben: *O virgo generosa*, ein Werk von einer so milden, reinen Schönheit, einem so vortrefflichen Tonsatz, daß es unter den Werken der größten Meister mit Ehren bestehen kann. Andere Motetten von ihm bringt Maldeghem, ein imposantes neunstimmiges Stück *Gloria in excelsis Deo*, betitelt: *Triomphus chori Angelici de pace hominibus per incarnationem verbi divini facta*, gesetzt für vier Soprane, zwei Alte, Tenor und zwei Bässe, von prachtvoller Wirkung. In venezianischer Weise ist die Ungleichheit der Stimmen geschickt ausgenutzt, vier hohe Stimmen beginnen, fünf tiefe treten nach einer Weile hinzu, dann fünfstimmige Dialoge, in verschiedenen Stimmkombinationen, schließlich pompöser Ausklang aller neun Stimmen. Ferner ein fünfstimmiges *Benedictio et claritas*, nicht gerade ein Kunstwerk ersten Ranges, aber doch sehr solide, kräftig, mit plastischen Motiven, wirksam gesteigert.

Den niederländischen Meister Johannes de Cleve (1529 bis 1582, als kaiserlicher Kapellmeister in Augsburg gestorben), lernt man bei Maldeghem ziemlich gut kennen. Ein sechsstimmiges *Mirabilia testimonia* zeigt komplizierte kanonische Führung der beiden Tenöre, aber so, daß die Nachahmung in der Umkehrung durchgeführt wird: *Canon ad nonam, contraria contrariis curantur.* Die Aufgabe wird hier erleichtert und die Klarheit gefördert dadurch, daß Pausen in den kanonisch geführten Stimmen reichlich

[1] Vgl. unter Jaches de Wert, S. 214.

angebracht sind, so daß man zumeist beide zusammen nur stellenweise hört. Es ist dies sehr häufig das Schulverfahren der niederländischen Meister, auch Palestrina kennt den Vorteil und Wert dieser Durchsichtigkeit sehr gut, in seinen kanonischen Stücken ist er mit Pausen nicht sparsam. Das sehr solid gesetzte Stück hat als Kunstwerk nur mittelmäßigen Wert. Eine Reihe von anderen Stücken jedoch zeigt de Cleve als eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit. Er repräsentiert den besten Niederländerstil der späteren, nachjosquinschen Zeit, führt etwa die Art des Clemens non Papa fort, ohne an Selbständigkeit einzubüßen. Bezeichnend für diesen Stil ist das Streben nach vollem Klange, auch im bloßen vierstimmigen Satz. Nichts mehr von den langen Strecken zweistimmigen Gesanges, die noch bei Josquin so beliebt sind; der Satz ist viel massiver, vorwiegend vierstimmig, die Stimmen pausieren selten mehr als zwei oder drei Takte. Auch die Thematik ist anders geworden, weiter geschwungen, schärfer geschnitten, mehr mit großen Intervallschritten arbeitend, als es früher üblich war. Der Sextensprung nach oben kommt häufig vor. Gerade in der motivischen Erfindung liegt eine besondere Stärke Cleves. Seine Harmonie macht wenig Gebrauch vom Chroma, verwendet jedoch den Querstand recht wirksam und ziemlich häufig. Einige Beispiele seiner Thematik seien angeführt:

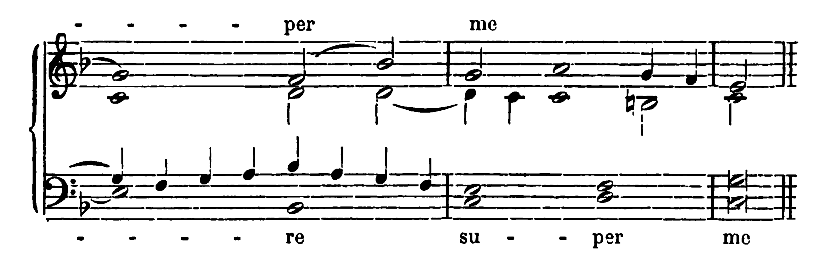


Man beachte im ersten Beispiel etwa die Art, wie die wichtigen Worte »clamavi« und »exaudit« hervorgehoben sind, im zweiten den Schwung und die Eindringlichkeit, den milden Ernst der Rede,

im letzten den schönen Aufstieg zum Höhepunkt auf »flectatur«, die malende Fioritur auf diesem Worte. Auch in der formalen Gestaltung, im Ausdruck gibt er Vortreffliches. Stücke, wie das fünfstimmige *Domine Jesu Christe*, das fünfstimmige *Domine clamavi* sind Kunstwerke von bleibendem Wert. Die letztgenannte Motette etwa könnte als bequem zugängliches Beispiel von Cleves Art angeführt werden. Er liebt breite Durchführungen, richtige Fugenexpositionen, nicht selten führt er sein Motiv zwei- und mehreremal durch alle Stimmen; seine Beherrschung der kontrapunktischen Mittel gestattet ihm diese Breite, die sonst leicht den Eindruck der Redseligkeit machen könnte. Beredsamkeit und Eindringlichkeit gewinnt er im Gegenteil dadurch. In der formalen Gestaltung ist interessant, wie das oben angeführte Hauptmotiv die ausgedehnte zweiteilige Motette beherrscht; es tritt in wenig variierter Gestalt wieder auf im Schlußabschnitt, der nach niederländischer Weise refrainartig, beiden Teilen gemeinsam ist; auch das erste Motiv des zweiten Teils hat kenntliche Familienähnlichkeit mit dem Hauptthema, nochmals kehrt es deutlich wieder vor dem Refrain des zweiten Teils. Beispiele ähnlicher thematischer Arbeit bietet das sehr kunstvoll gefügte sechsstimmige *Alma redemptoris mater*. Wahre Meisterstücke kirchlicher Tonkunst gibt es von Cleve, wie das inbrünstige, tief ergreifende Gebet: *In nomine Jesu* (vierstimmig, besonders im zweiten Teil hervorragend die Stelle »dum mortis veniet hora«); nicht minder bedeutend ist das vierstimmige *Filiae Jerusalem* (formell bemerkenswert darin die Verwendung einer Art von Ritornell), der Abschnitt zu Anfang des ersten Teils schließt auch den zweiten Teil ab, darin, ganz herrlich die Steigerung, die dadurch erzielt wird, daß die Oberstimme das Hauptmotiv zum Teil in der Vergrößerung bringt (bei *), ganz frappierend die Einführung des *es* auf dem Quartsextakkord bei den Worten: »nolite flere«, von tröstendem Ausdruck:




Fi - - - li - ae Je - ru - - - - - -
- - sa - lem
- - - - - sa - lem, fi - li - ae
Je - - - - ru - - - - - - - - - - -
- - - - - - sa - lem, no - - - li - -
te fle - - - - re su - - - - - - - -
no - li - - te fle - -



Thematische Arbeit in oben genannter Art zeichnet auch das fünfstimmige *Tribulatio et angustiae* aus, ebenso das fünfstimmige *Dum transisset Sabbatum*, das besondere Aufmerksamkeit verdient auch wegen der Thematik, die in ihrem lebendigen, freudigen Klange kenntlich vom volkstümlichen Gesange ausgeht. Der Baß z. B. beginnt:



Den genannten Meisterstücken ebenbürtig sind die drei vierstimmigen Motetten: *Miserere mei*, *Adjuva nos*, *Gregem tuam* [1].

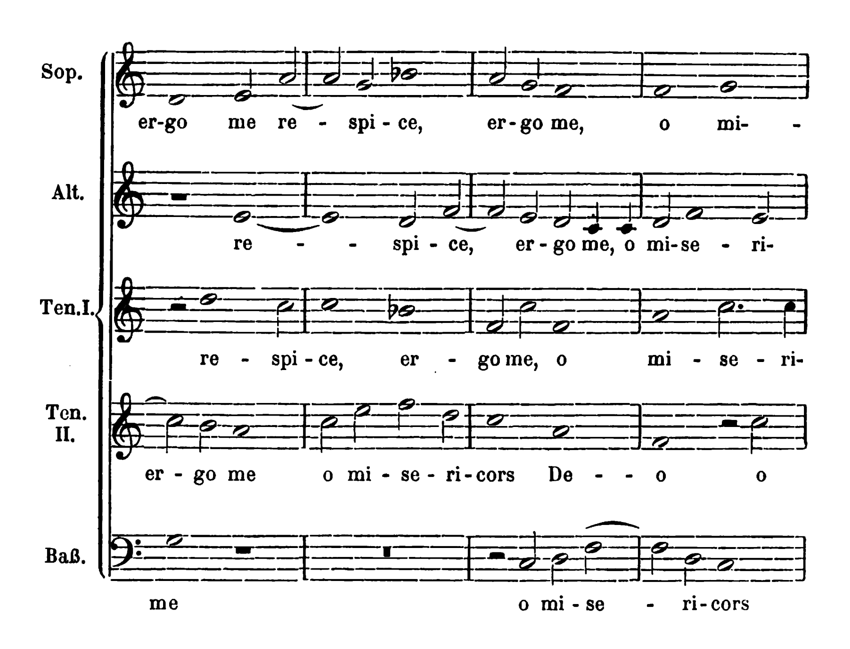
Andere vortreffliche Arbeiten von ihm findet man bei Commer, darunter ein herrlich klingendes *Domine Jesu Christe* für vier hohe Stimmen, leider übermäßig lang, ein prunkvolles achtstimmiges *Erravi sicut ovis.*

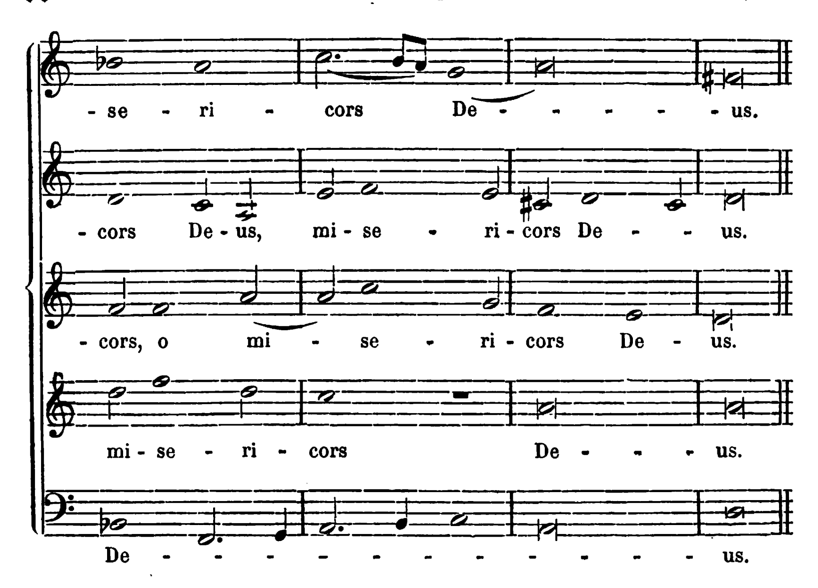
J. de Cleve nahe steht Jacob van Kerle (ca. 1583 gestorben), auch in Augsburg tätig. Von seinen zahlreichen Motetten zu zwei bis sechs Stimmen sind nur etwa ein halbes Dutzend durch Maldeghem wieder zugänglich gemacht worden. Sie zeigen zum mindesten einen bedeutenden Meister kunstvollen Satzes. Einige sind auch von hervorragendem künstlerischen Werte, wie das fünfstimmige *Cum autem esset Stephanus*, in der die Begeisterung des Märtyrers in Töne gefaßt ist, die eigen ergreifen durch die Mischung von Demut, Zartheit und schwungvoller Kraft. Auch das fünfstimmige *Venite ad me omnes qui laboratis* fesselt stark durch den Ton innigen Mitgefühls; man beachte darin auch die thematische Einheitlichkeit der drei Teile. Auch in anderen Motetten, die als Ganzes nicht diesen beiden besten Stücken gleichkommen, zeigt

[1] Man vgl. darüber, wie überhaupt betreffend die Arbeiten Cleves, die Ausführungen Herm. Kretzschmars in seinem »Führer durch den Konzertsaal« II, 450. Dort ist zum ersten Male mit Nachdruck auf diesen bedeutenden Komponisten verwiesen.

van Kerle im Einzelnen eine Kraft bildhafter Schilderung, die bisweilen an Lasso erinnert. Voll von derartigen Zügen sind z. B. der zweite und dritte Teil des *Egressus Jesus*; Worte wie »praecurrens, ascendit, festinans, descende, manere, gaudens« sind zu interessanten kleinen Tonbildern gestaltet, die auch dadurch nicht an Interesse verlieren, daß solche Züge ja traditionell waren. Die Art, wie sie hier ausgeführt sind, gibt ihnen Wert, nicht so sehr, daß sie überhaupt da sind.

Zu dem Kreise der kaiserlichen Kapellkomponisten gehört als Kollege der Hollander, Jac. Vaet, auch Philippus de Monte (1521—1603) aus Mecheln. Erhalten sind von ihm sieben Bücher fünf- und sechsstimmiger, ein Buch zwölfstimmiger Motetten. Leider ist im Neudruck nur sehr wenig von diesen Kompositionen zugänglich. Dehn und Commer bringen je eine Motette. Dies ist um so mehr zu bedauern, als die von Commer veröffentlichte zweiteilige Motette: *Domine Deus meus* zu den vorzüglichsten Arbeiten ihrer Art gehört und den Wunsch rege macht, von einem Meister, dem so Schönes gelungen ist, mehr kennen zu lernen. Der Schluß des zweiten Teils diene als Beispiel dafür, wie geschmeidig und farbenreich de Montes Harmonie ist bei sehr sparsamer Verwendung des Chroma:





Leonhard Lechner hat 1583 in Nürnberg *Harmoniae miscellae* herausgegeben, aus denen eine fünfstimmige Motette des Phil. de Monte stammt, die Winterfeld handschriftlich mitteilt (Bd. 34): *Beati qui habitant.* Eine andere fünfstimmige Motette: *Non turbetur cor vestrum* (auch bei Winterfeld) ist zuerst in Lindners Corollarium, Nürnberg 1590, erschienen, beide werden auch von Sethus Calvisius in seiner »Exercitatio de modis musicis bene cognoscendis« als Musterstücke der lydischen und hypolydischen Tonart angeführt.

Bei Maldeghem findet man eine Anzahl von de Monte's Messen, so daß an diesen wenigstens die Schreibart des Meisters kenntlich wird. Kretzschmar nennt ihn mit vollem Rechte einen Romantiker.

Fünftes Kapitel.

Orlando di Lasso.

Mit Lassos Motetten tut sich eine Welt auf von einer Größe, Macht und Schönheit, die den höchsten Gipfel dessen bedeutet, was auszudrücken die Motette jemals vermocht hat. Über dem Motettenkomponisten Lasso steht niemand, an ihn heran reichen in der Nähe seiner Zeit nur Meister erster Größe wie Josquin, Palestrina, Giovanni Gabrieli.

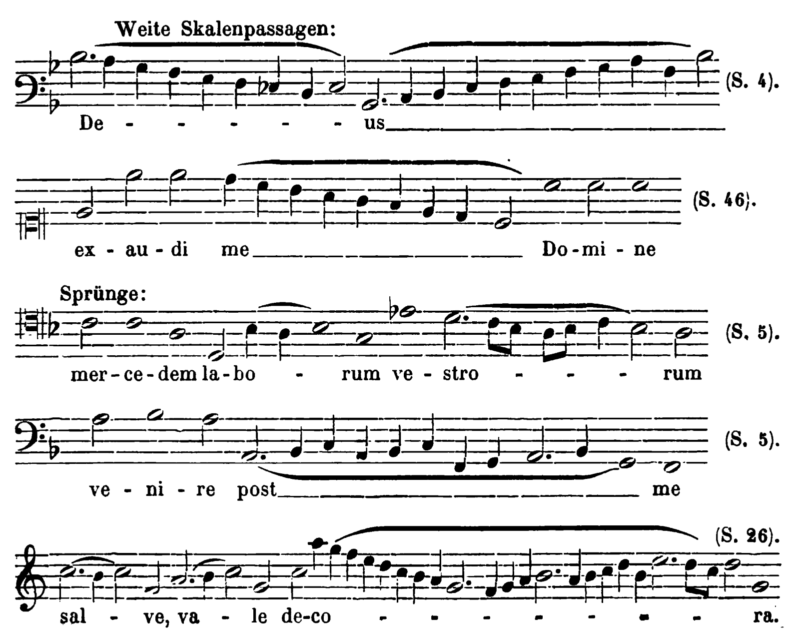
Es muß also auf die Lassosche Motette der Mittelpunkt, das Schwergewicht dieser Darstellung fallen.

Der großartigen niederländischen Kunstentfaltung setzt Lasso die Krone auf. Möchte immerhin Palestrina vom Standpunkt der Kirchenmusik aus bisweilen noch höher in den reinen Äther sich schwingen, an Mannigfaltigkeit der Gebilde, an Reichtum der Schöpferkraft steht in der Motette im Großen und Ganzen Lasso unvergleichlich erhaben da. Diese ungeheure Vielseitigkeit klarzulegen, soll hier versucht werden. Vorgreifend ist die Darstellung genötigt, auf manche Beziehungen zur italienischen Kunst zu deuten, deren eingehendere Betrachtung einem späteren Kapitel vorbehalten bleibt. In Lasso kreuzen sich eben die verschiedensten Richtungen.

Sein Motettenwerk liegt zum großen Teil in der eben erscheinenden Gesamtausgabe vor. Dieser neuen Ausgabe liegt zugrunde das sogenannte *Magnum opus musicum* des Lasso, das die Söhne des Orlando, Ferdinand und Rudolph di Lasso, zehn Jahre nach dem Ableben des Meisters 1604 in München bei Adam Berg erscheinen ließen. Das magnum opus vereinigt eine große Anzahl Motetten des Meisters, sowohl solche, die er zu Lebzeiten selbst in den Druck gegeben hatte, als auch handschriftlich hinterlassene. 516 Motetten sind darin niedergelegt, in dieser Zahl nicht eingerechnet die zweiten und dritten Teile zahlreicher Motetten. Über die Originalausgaben der Lassoschen Motetten sei verwiesen auf Rob. Eitners chronologisches Verzeichnis der Werke Lassos und dessen Bibliographie der Sammelwerke; auch F. X. Haberls Vorreden zu den einzelnen Bänden der Gesamtausgabe enthalten wertvolles bibliographisches Material. Gerade beim Studium der Motetten Lassos sind bibliographische Nachweise wichtiger als bei Palestrina, weil das magnum opus ohne erkennbares System Werke aus früher und später Zeit des Meisters durcheinander wirft.

Der erste Band der Gesamtausgabe enthält Motetten zu zwei, drei, vier Stimmen, zusammengestellt aus Publikationen der Jahre 1555—1585, die Lasso also zwischen dem 33. und 63. Jahre seines Lebens geschrieben hat. Die 24 zweistimmigen Stücke (je zwölf mit Text und ohne Text) fallen besonders auf, weil selbständige zweistimmige a cappella-Kompositionen immerhin Ausnahmen sind. Es gibt ja im 16. Jahrhundert einige Sammlungen von Bedeutung, wie u. a. die *Bicinia Gallica*, *Latina*, *Germanica*, die bei G. Rhau in Wittenberg 1545 erschienen sind, die *Bicinia . . . ex praeclaris . . . auctoribus collectae* von Phalèse und Bellère, Antwerpen 1590, aber im Vergleich mit der Massenproduktion vier- und fünfstimmiger Gesänge kommen die zweistimmigen kaum in Betracht.

Unter diesen haben die *cantiones duarum vocum* des Lasso eine besondere Bedeutung wegen der ganz außerordentlichen Meisterschaft des Satzes, die sie offenbaren. Sie erschienen 1577 mit einer Widmung an Orlandos Herrn und besonderen Gönner, den Herzog Wilhelm von Bayern. Es sind Kompositionen, die Orlando für die Singknaben und Sänger seiner Kapelle als Übungsstücke geschrieben hat, um im Kleinen den Sängern ausgesuchte Probleme der hauptsächlichsten technischen Anforderungen vorzulegen. Imitationen, kunstvolle Engführungen, Fiorituren in Parallel- und Gegenbewegung, rhythmische Feinheiten durch streng selbständige Führung jeder Stimme, lebhaft dialogisierende Stellen, präzises Ineinandergreifen der Stimmen, schwierige Sprünge, Wechsel zwischen langgehaltenen, ruhig dahinfließenden Noten und reichen Koloraturen, Ausnutzung eines großen Stimmumfanges und ähnliches sind einige der Mittel, durch die er die technische Fertigkeit der Sänger schulen will. Die Stücke sind in dieser Hinsicht so interessant und wertvoll, daß sie dem gleichen Zweck auch heute noch mit großem Nutzen dienen könnten. Ein paar herausgegriffene Beispiele aus den zweistimmigen Stücken und den ähnlichem Zwecke dienenden dreistimmigen mögen zeigen, was Lasso von den Stimmen verlangt:





Fiorituren:



Noch viel auffallendere Beispiele ließen sich aus den textlosen Stücken ziehen; sie wären nur nicht unbedingt beweiskräftig, da es nicht ganz sicher ist, ob sie für Singstimmen geschrieben sind oder für Instrumente. Aber auch ganz abgesehen von ihrem didaktischen Wert, haben die zweistimmigen Stücke als Kunstwerke einen eigenen Reiz. Nicht leicht findet man an anderer Stelle mit so geringen Mitteln so viel gesagt. Sie sind wohl zu vergleichen mit den feinen Inventionen Joh. Seb. Bachs. Edle melodische Phrasen, ausdrucksvolle Motive in kunstreicher Weise verflochten, überall geistreiche kleine malerische Züge, klare Form, streng logische Entwicklung, bewundernswerte thematische Arbeit, Belebtheit bis ins letzte Detail hinab zeichnen diese Stücke aus. In seinem Lehrbuch des Kontrapunkts hat S. W. Dehn eine eingehende technische Analyse eines der textlosen Stücke (Nr. 23) gegeben; auf 48 bemerkenswerte einzelne Punkte macht er darin aufmerksam; wer sich mit anderen dieser Stücke so eingehend abgibt, wird in ihnen nicht minder Interessantes entdecken können.

Der größte Teil der dreistimmigen Motetten im ersten Bande stammt aus einer Publikation des Jahres 1577.

Am Eingang steht eine Huldigungskomposition, eine Dedikationsmotette an die drei Söhne des Herzogs Albrecht — Wilhelm, Ferdinand und Ernst —; sie hat wärmeren Klang, als Stücke dieser Art sonst zu haben pflegen; ganz geistvoll, die Aufmerksamkeit zwingend ist darin z. B. die Art, wie die Namen: Guilhelmus, Fernandus, Ernestus, später der Vater Albertus, ganz am Ende Lassus hervorgehoben sind. Was über die zweistimmigen Motetten zu sagen war, findet auch auf die dreistimmigen Stücke Anwendung. Eine durchgehende Vortrefflichkeit ist ihnen eigen, die es schwierig macht, einzelnen Stücken vor den anderen den Vorrang anzuweisen. In der Form stimmen sie auch alle so ziemlich überein, die polyphone niederländische Motettenschreibart herrscht vor, wie sie etwa Josquin in seinen dreistimmigen Stücken verwendete.

Auffallend spärlich gesät sind darin die homophonen, akkordischen Stellen. Nur in einigen kleinen Stücken gegen den Schluß der dreistimmigen Motetten hin wird der Akkord als solcher merklich betont. Es sind dies übrigens Stücke von einer Zartheit und Schönheit, die es bedauern läßt, daß sie gar so kurz sind: die beiden *Adoramus te Christus* — Proske schreibt von ihnen treffend: »Engelstimmen zu den Füßen des Kreuzes« und »reinste Anbetung Christi am Kreuze«, — das »himmlisch reine Stimmengeflecht« des *Verbum caro*, die köstlichen zwölf Takte, an denen das ganze *Ad te perenne gaudium* sich genügen läßt. Überhaupt herrscht in allen diesen Motetten Zartheit der Konturen und Klangschattierungen vor, — man betrachte etwa, wie im ersten *Adoramus* drei Sopranstimmen ineinander verschlungen sind, um einen Begriff von dieser Kunst der Farbengebung zu erhalten — keine scharfen Kontraste durch Stimmen von sehr verschiedenem Klanggepräge, sondern feine Abschattierungen ganz ähnlicher Grundfarben.

Viel mannigfaltiger in Formen und Inhalt sind die vierstimmigen Motetten, von denen die Gesamtausgabe gegen 130 enthält, allerdings auch darin mannigfaltiger, daß die einzelnen Stücke untereinander dem Werte nach viel stärker abstehen. Neben höchster Kunst findet sich auch viel Mittelmäßiges.

Wiederum wird dieser Teil des magnum opus eingeleitet durch ein Huldigungsstück, — gerade dies eins der schönsten Muster der Gattung. In neun Abteilungen werden die einzelnen Mitglieder der herzoglichen Familie gepriesen. Im letzten Abschnitte wird die »corona ducum« insgesamt noch einmal gefeiert in einem pomphaften achtstimmigen Satz. »Ein musikalisches Opfer, aus der Tiefe eines von Verehrung, Liebe und Dank erfüllten Herzens dargebracht« nennt Proske dies Stück[1]. Am einfachsten gebaut sind einige ziemlich homophone Gesänge, das *Ave mater* (Nr. 98), *Nos qui sumus in hoc mundo* (Nr. 102), zumal in der zweiten Hälfte, *Quasi cedrus exaltata* (Nr. 79). Allen diesen Stücken gemeinsam ist die Vorliebe für Taktwechsel, sogar mehreremal innerhalb eines kurzen Stückes wechseln zwei- und dreiteiliger Takt miteinander. Es ist, als ob Lasso durch rhythmische Mannigfaltigkeit Ersatz leisten wolle für den Mangel an kontrapunktischen Feinheiten. Von den Stücken dieser Gattung ist zweifellos am wertvollsten das *Adoramus te Christe* (Nr. 87); Cantus und Tenor wetteifern mitein-

---

[1] Es sei nachdrücklich verwiesen auf die aphoristischen Bemerkungen Proskes zu jedem einzelnen Stücke des magnum opus; sie sind in den Vorworten der einzelnen Bände der Gesamtausgabe abgedruckt.

ander im schönsten Gesang. Bei aller Kürze und Schlichtheit ist kein Mangel an Feinheiten der Harmonie. Mit den vier Chromata (*fis*, *cis*, *gis*, *b*) weiß der Meister frappierend zu wirken, etwa wie hier:



Bei solchem Fluß des Gesanges war allerdings kein Taktwechsel nötig.

Unter den Stücken ersten Ranges eingereiht zu werden verdient das zweite *Salve Regina* (Nr. 76 u. 77), auch eine der einfacheren Kompositionen, zum großen Teil homophon gehalten. Es ist eine der ergreifendsten Vertonungen dieses Textes; gänzlich verschieden von dem überaus herrlichen *Salve regina* von Palestrina — dieses von einer Erhabenheit, Reinheit, überirdischen Verklärtheit sondergleichen, das Lassosche Stück viel schlichter, familiärer, irdischer.

Nicht gering ist im ersten Bande die Zahl der Stücke in sehr verwickelter Schreibart, zum Teil über den cantus firmus aus dem gregorianischen Gesange. Von diesen ist der formalen Fassung wegen am interessantesten das erste *Salve regina* (Nr. 75). Es hält sich streng an den cantus firmus, während das obengenannte Stück mit Ausnahme weniger Stellen ganz frei gestaltet ist. In neun deutlich geschiedenen Abschnitte, der Gliederung des kirchlichen cantus folgend, ist das Stück geteilt, alle durch Fermaten von einander getrennt. Abschnitt 1 und 2 könnte man Choralvariationen nennen, genau dasselbe thematische Material liegt beiden zugrunde, aber die Behandlung ist in jedem durchaus verschieden. Abschnitt 7 und 8, von je sieben Takten, stimmen notengetreu miteinander überein. Abschnitt 6 kontrastiert scharf durch seine Beschränkung auf nur drei Stimmen. Auch das *Pater noster* (Nr. 83) hält sich streng an die Choralmelodie.

Besonderer Beachtung wert möchten eine Anzahl sehr ernsthafter Gesänge sein wegen ihres bedeutenden musikalischen Wertes: *Quare tristis est anima mea* (Nr. 113, sehr ausdrucksvoll darin zu Anfang die verzagten Fragen des Basses: »quare, quare, quare«, immer durch Pausen unterbrochen), *Benedic anima mea Do-*

mino (Nr. 112, von edlem Fluß des Gesanges, am Ende echt niederländische, absteigende Sequenzen, man könnte dabei an Clemens non Papa denken), *Eripe me de inimicis* (Nr. 111, besonders schön der zuversichtliche Ton am Schluß), *Illumina oculos meos* (Nr. 84, Anfang mit dem plastischen Oktavensprung und merkwürdiger Schluß, der fast melancholisch dahinzieht), *Sperent in te omnes* (Nr. 114, besonders die zweite Hälfte interessant: »non est oblitus pauperum«), *Dextera Domini* (Nr. 116, prachtvoller, weitschallender Schluß: »narrabo opera domini«).

Die vierstimmigen Motetten, die im zweiten Teil des opus musicum den Hauptbestandteil bilden (Bd. 3 der Gesamtausgabe), sind zum weitaus größten Teil auf Psalmenverse und Offertorientexte komponiert. Offertorien haben im 16. Jahrhundert — nach der Angabe von Haberl[1], der gerade hierfür ein unbedingt verläßlicher Gewährsmann sein dürfte — nur Palestrina und Lasso allein von allen Komponisten musikalisch behandelt, Palestrina Offertorien für das ganze Kirchenjahr (Bd. IX der Gesamtausgabe), Lasso für einige Ferien und Sonntage der Fasten- und Pfingstzeit. Gerade die Motetten über Offertoriumstexte gehören zu den allerbesten vierstimmigen Kompositionen des Lasso. Sie entstammen den *Sacrae Cantiones*, die Lasso 1585 bei Adam Berg in München erscheinen ließ[2].

Aber neben die Stücke von 1585 sind im 2. Teil des *opus musicum* wiederum Stücke der verschiedensten Herkunft gestellt. Von 1555 bis 1588 erstrecken sich die Daten der Originalausgaben. Der Jugendzeit des Meisters gehören in diesem Bande drei Stücke an, Nr. 133 (*Inclina Domine*), Nr. 169 (*Alme Deus*), Nr. 176 (*Domine*, *quando veneris*), alle aus seinem frühesten Motettenwerk vom Jahre 1555. Von diesen ist am merkwürdigsten das Stück *Alme Deus.* Lasso hatte es ursprünglich auf einen weltlichen Text komponiert, *Alma nemes.* Im magnum opus machte man daraus eine geistliche Komposition. Solcher Umwandlungen weltlicher Gesänge in geistliche hat das magnum opus eine ganze Anzahl aufzuweisen. Nicht immer erleidet der Wert des Stückes

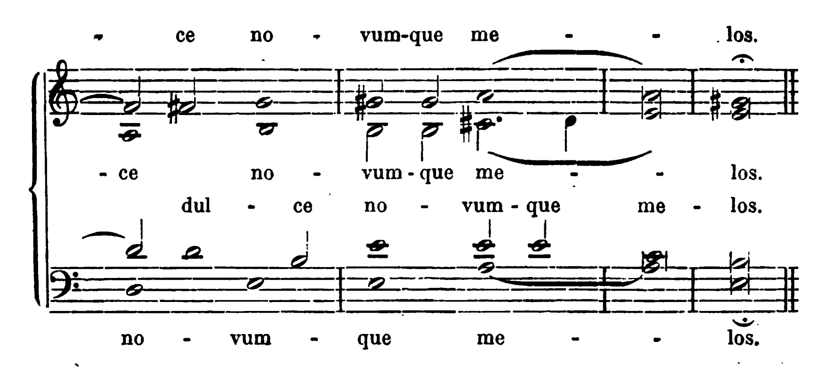
---

[1] Vgl. Vorrede zu Band 3 der Gesamtausgabe S. XXI.

[2] Das Titelblatt der Originalausgabe zeigt übrigens einen sehr interessanten Holzschnitt: Um einen großen Tisch herum 14 Musiker, Männer und einige (zwei oder drei) Knaben beim Musizieren. Man sieht von rechts nach links: einen Spieler am Clavicimbel; eine Art von Laute, im rechten Arm gehalten, mit dem linken streicht der Spieler darauf mit einem Bogen; Posaune; Querflöte; drei (?) Knaben singend; Posaune; Mann anscheinend singend und mi dem Finger taktierend; lange Flöte; anscheinend ein Sänger; Laute; kleine Flöte; Gambe. Notenbücher liegen auf dem Tische; auch der dirigierende Musiker hat Noten vor sich.

bei solcher Umwandlung so geringe Einbuße, wie es hier geschehen ist. Auffallend sind darin chromatische Fortschreitungen, die bezeugen, daß der junge Lasso, obschon er später nicht eigentlich den Chromatikern beigezählt werden kann, doch den Bestrebungen eines Ciprian de Rore und dessen Gefolge Aufmerksamkeit zuwandte. Es kommen darin vor *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *b*, *es*, — für 1555 alles mögliche. Der Schluß »canoque simul dulce novumque melos« bringt zum Ausdruck des »novum melos« sehr merkwürdige Akkordfolgen:





Die Textworte des Schlusses sind die nämlichen in der ursprünglichen Form und in der geistlichen Parodie.

Den größten künstlerischen Wert dürfte von diesen Jugendkompositionen die letzte haben: *Domine quando veneris*, ein Responsporium aus der Lectio III des Officium defunctorum. Die ernste, in dunklen Tönen gehaltene Komposition hat ihren Höhepunkt bei den langgezogenen Akkordreihen zu: »quia nimis peccavi«. Die absichtlich hingeschriebenen Parallelquinten sind eine witzige Illustration der Worte, ohne daß sie den Ausdruck stören. Technisch interessant ist an dieser Stelle, daß der Alt seine Phrase nach Art einer ostinaten Stimme dreimal hintereinander fast notengetreu wiederholt, während die anderen Stimmen, besonders der Tenor, jedesmal anders dagegen geführt sind, so daß man beim ersten Hören die Wiederholungen im Alt nicht leicht bemerkt. Der Anfang ist technisch bemerkenswert dadurch, daß das Hauptmotiv mit seiner Umkehrung beantwortet wird, so daß Alt und Baß das Thema recte bringen, Tenor und Cantus inverse. Bei der Stelle: »ubi me abscondam« sind querständige Harmonien mit vorzüglicher Wirkung angewendet — wohl auch ein Zug, der auf die Chromatiker hindeutet. Marenzio besonders wußte später dem Querstand frappierende Wirkungen zu entlocken. Aus den jüngeren Jahren des Meisters stammt auch Nr. 173: *Fertur in conviviis.* In einer Publikation vom Jahre 1564 steht es als ein ausgelassenes Trinklied. Im magnum opus ist der Text dem Sinne nach nicht erheblich verändert, nur am Schluß flocht der Herausgeber eine sehr verunglückte Moral ein. Die fast ganz homophone Komposition ist strophenweise komponiert, so daß jede der fünf Strophen in sich geschlossen ist. Von Strophenlied ist jedoch nichts zu bemerken, jeder der fünf Teile ist thematisch ganz unabhängig von den anderen, und nur ein gewisser burschikoser, derbhumorvoller

Ton, der allen gemeinsam ist, gibt ihnen die Einheitlichkeit der Stimmung. Besonders der letzte Teil ist durchaus motettenhaft gesetzt. Am Schluß wird es ganz burlesk. Das Choralmotiv »requiem aeternam« wird musikalisch übrigens sehr fein und geistreich eingeflochten, und hochfeierlich klingt das Stück aus. Lasso hatte diesen Schluß auf den folgenden Text komponiert:

Et plus quam ecclesiam diligo tabernam
Illam nullo tempore sprevi neque spernam,
Donec sanctos angelos venientes cernam,
Cantantes pro ebriis requiem aeternam.

Der Herausgeber des magnum opus setzte dafür:

Hi plus quam ecclesiam diligunt tabernam
Hanc nec ullo tempore ducunt contemnendam,
Donec malos angelos venientes cernant,
Cantantes his non fore requiem aeternam.

Mehr als einmal hat Lasso die zechenden Klosterbrüder in humorvollen Stücken frei und keck singen lassen. Lasso selbst scheint dieses *Fertur in conviviis* übrigens besonders geschätzt zu haben, denn er verwendet die Komposition noch einmal in einem Werke vom Jahre 1576: *Trèsor de musique d'Orlandus Lassus*, das wiederum ein Abdruck der *Mellanges* vom Jahre 1570 ist, nur mit Umänderung einiger freier Texte in *Chansons honestes et chrestiennes.* Man kann schwerlich annehmen, daß eine solche Ausgabe gegen den Willen und ohne Wissen des Komponisten vertrieben wurde. Unser Zechlied steht darin als Nänie auf den Tod des Clemens non Papa, der allerdings schon 1558 gestorben war. Der Text beginnt: *Tristis ut Eurydicen Orphaeus ab orco.*

Eine ganze Anzahl anderer weltlicher Gesänge, die hier in geistliche travestiert sind, enthält dieser Band. Über Einzelheiten sei auf Haberls Vorwort verwiesen. An Gelegenheitsstücken ist Lasso überhaupt sehr reich, viel reicher als Palestrina. Einige Widmungen sind schon genannt worden. Eine Hochzeitsmotette ist Nr. 174: *Qui regit astra tibi det longae tempora vitae.* Das Stück steht mit geringfügig verändertem Text in der Ausgabe von 1576 zum ersten Male. Hier, wie in vielen anderen auf lateinische Verse gesetzten Stücken, ist das Bestreben wahrzunehmen, das Metrum in der Musik nachzubilden. Vier hohe Stimmen sind verwendet. Man denke sich die Komposition von Kindern gesungen beim Hochzeitsmahle etwa; das feine Stückchen muß einen reizenden

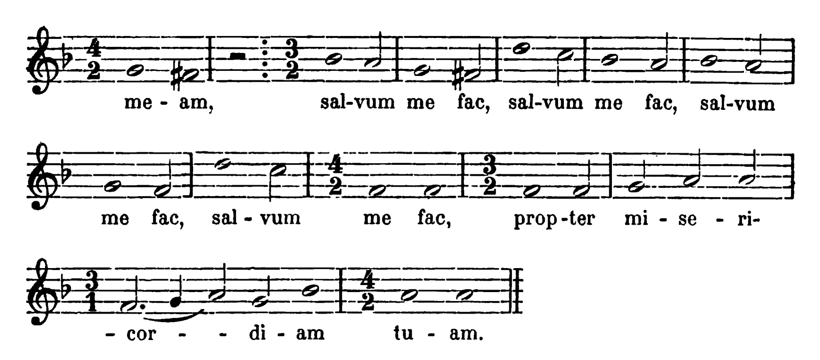
Eindruck gemacht haben. Entzückend im Klange, von warmer Herzlichkeit durchströmt ist die Stelle: »O sponsum et sponsam«, der Höhepunkt gegen den Schluß hin. Ein Gesang *Deus qui bonum vinum* aus einer Chansonsammlung vom Jahre 1578 steht im magnum opus als tiefernstes Stück: *Deus qui non vis mortem peccantis*, Nr. 172. Man kann es dem Stück kaum anmerken, daß es auf einen anderen, wahrscheinlich heiteren, halbburlesken Text komponiert war, so trefflich passen Wort und Ton hier zusammen; frappierend wirken die seufzenden Phrasen auf »dolere«. Mancherlei Merkwürdiges findet sich noch unter den vierstimmigen Travestien und Gelegenheitsstücken, wie das sonderbare chromatische Stück Nr. 170, 171: *Christe Dei soboles.*

Ein Moralsprüchlein:

Quid facies, facies Veneris cum veneris ante?
Ne sedeas, sed eas, ne pereas per eas,

das sich mehrfach in Predigtbüchern der Zeit findet, steht als Nr. 177, ganz ergötzlich im Villanellenstil komponiert.

Um die Mannigfaltigkeit der Gebilde in den vierstimmigen Motetten noch mehr hervorzuheben, seien die drei Stücke über *Sancta Maria ora pro nobis* erwähnt, Nr. 178, 179, 180. Es sind kanonische Studien, kurze Doppelkanons: Alt und Sopran führen das eine, Baß und Tenor das zweite Motiv kanonisch durch, beide Motive setzen fast gleichzeitig ein. Man hört also einen zweistimmigen Satz, der nach zwei Takten eine Quinte höher von den zwei anderen Stimmen wiederholt wird, nur an den Stellen, wo die Nachahmungen einsetzen, wird die Harmonie drei- und vierstimmig. Solche Stücke sind ganz lehrreich betreffend die Technik der kanonischen Schreibweise im 16. Jahrhundert. Schließlich liegt aber der Hauptwert der vierstimmigen Stücke doch in jenen, die nach alter Motettenweise komponiert sind, ohne nach Chromatik zu schielen oder formale Experimente zu machen. Da sind vor allen die prachtvollen Offertorienstücke vom Jahre 1585, fast alle voll von Meisterzügen. In *Domine convertere*, Nr. 127, beachte man die wirkungsvolle Steigerung im Mittelteil, »salvum me fac propter misericordiam tuam«; obschon im vierteiligen Takt notiert, steht die Stelle im wesentlichen doch im dreiteiligen Takt, der von Zeit zu Zeit durch einen vierteiligen in einer oder der anderen Stimme unterbrochen wird — ein feiner rhythmischer Effekt, der beim Singen wohl zu beachten ist. Ich verstehe z. B. den Sopran wie folgt:



Die verschiedenen Stimmen wechseln nun nicht immer zugleich den Takt. Die Form ist merkwürdig symmetrisch, dreiteilig, der Liedform sehr nahe kommend.

1. Teil = 12 Takte,
2. » = 18 »
3. » = 19 »

Teil 3 ist Wiederholung von 2, so daß sich das Schema ergibt: a, b, b.

Es fällt in allen diesen Motetten überhaupt die reife Knappheit der Gestaltung auf. Mit wenigen, aber ausgesuchten, im Ausdruck sehr präzisen Motiven wird das thematische Material bestritten; es treten an die Stelle der üblichen zahlreichen kleinen Durchführungen hier nur drei oder vier ausgedehntere, von denen aber eine jede ein Meisterstück an wirksamem Aufbau, logischem Fortgang, geistiger Vertiefung ist. Man prüfe darauf hin etwa Nr. 128: *Intende voci orationis meae.* Die kostbare Durchführung des Motivs »orabo Domine« ist wie feine Goldschmiedearbeit, Filigrain. Die Form ist dreiteilig, Schema a, b, c. a = 12 Takte, je 6 Takte Vordersatz und Nachsatz, b = 13 Takte, c = 14 Takte. Wie ein nächtlicher Klagegesang wirkt das *Super flumina Babylonis,* Nr. 132. Wie ausdrucksvoll der Gang der Oberstimme,



allmählich aufsteigend von *a* nach *h*, *c*, *d*, *e*, bis zum vollen Ausbruch der bitteren Klage bei dem Gedanken an Sion: das hohe *f* bei »recordaremur (tui Sion)«, dann ähnlich wieder absteigend bis zum Schluß. Von der gleichen wuchtigen Ausdrucksfülle ist Nr. 135 *Miserere mei Domine.* In zwei Hauptteilen von 16 und 24 Takten ist ein gewichtiger Gehalt knapp zusammengedrängt.

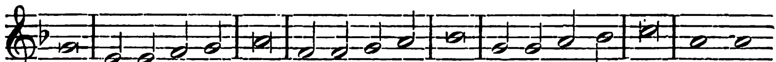
Dreiteilige Liedform zeigt Nr. 168: *Domine in auxilium meum.* Der erste Abschnitt von 8 Takten wird am Schluß notengetreu wiederholt, jetzt auf 10 Takte gedehnt. Dazwischen liegt ein Mittelsatz von 22 Takten. Schema ist a, b, a. Nr. 166: *Confortamini et jam nolite timere* beginnt mit einem Motiv, das auch Beethoven in der Missa solemnis verwendet hat, beim »Gloria in excelsis«:



Sehr symmetrisch gebaut ist Nr. 151: *Populum humilem.* Abschnitt a = 16 Takte (2 × 8 notengetreu wiederholt), Mittelteil b = 11 Takte (4 + 7), Schluß c = 15 Takte (2 × 7 notengetreu wiederholt und ein Takt Anhang).

Also a :| b |: c :||.

Die Wiederholung des Schlußabschnitts liebt Lasso überhaupt, sie kommt bei ihm nicht selten vor, vgl. z. B. Nr. 159 *Pauper sum*, Nr. 148: *Domine fac mecum*, dort liegt sogar das Schwergewicht auf dem wiederholten Schlußabschnitt. Die Disposition ist: a = 13 Takte, b = 5 Takte (3 + 2), mehr verbindendes Zwischenglied, c = 31 Takte (2 × 15 wiederholt, 1 Takt Anhang). Das Stück ist übrigens von wunderbarer Schönheit in Klang und Linien. Nr. 147: *Jubilate Deo* ist auffallend wegen der Schlußbildung. Die Oberstimme steigt sequenzenmäßig:



Die anderen Stimmen folgen jedoch der Sequenz entweder gar nicht oder nur sehr verschleiert, wie der Tenor. Merkwürdig unerwartet klingen also die Harmonien, weil der Zuhörer von den erwarteten Akkorden immer fortgelenkt wird[1].

Diesen knappen Stücken mit ihren scharfen Gesichtszügen gegenüber stehen eine Anzahl von ausgedehnten, locker gefügten Kompositionen in mehreren Teilen. Längere Psalmtexte besonders behandelt Lasso gern in dieser Art. Nr. 139: *Te decet hymnus*

[1] Vgl. *Domine quando veneris*, Seite 104.

besteht aus 13 gesonderten Teilen, ein jeder Teil nur kurz. Der Tonsatz ist im Ganzen viel einfacher als bei den eigentlichen Motetten, auf längere kontrapunktische Durchführungen läßt sich der Komponist überhaupt nicht ein, sondern begnügt sich damit, Stimmungsgehalt eines jeden Verses in aller Kürze durch die Art der Harmonik, Rhythmik, Stimmführung auszuprägen. Noch interessanter ist Nr. 143: *Beatus vir, qui timet* in 11 Teilen. Es zeigt eine Eigentümlichkeit Lassos in der Anlage. Er liebt es, in derart ausgedehnten Stücken viel mehr als Palestrina Abwechslung zu bringen. So sind die ersten fünf Verse dieser Komposition für vier tiefe Stimmen geschrieben, Alt, zwei Tenöre, Baß. Darauf folgt ein Satz für zwei Stimmen, einer für drei, drei Sätze für vier und ein Schlußabschnitt für fünf Stimmen.

Die fünfstimmigen Motetten Lassos bilden die Hauptmasse des opus musicum. Erst ihr Studium führt in den Mittelpunkt der Lassoschen Kunst. Die ungeheure Menge — es sind über 260 zum Teil ausgedehnte Stücke — erschwert die Übersicht sehr und macht es unmöglich, in ihrer Betrachtung auch nur einigermaßen erschöpfend zu sein. Es können nur die Hauptsachen hervorgehoben werden. Gleich zu Anfang wie auch weiterhin verstreut stehen prächtige Widmungsstücke. Am Namensfeste seines Herzogs Wilhelm widmete Lasso diesem und seiner Gemahlin von Paris aus im Jahre 1571 eine Sammlung fünfstimmiger »moduli«, der die Widmungsstücke dieses Bandes entnommen sind, Nr. 181 an Herzog Wilhelm *Multarum hic resonat*, Nr. 152, ein Reiseglückwunsch für ein Mitglied der herzoglichen Familie. Außerdem gibt es aus einer Publikation des Jahres 1568 einen Hochzeitsgesang auf den Markgrafen Philibert von Baden und die bayrische Prinzessin Mechthildis, Nr. 182: *Cernere virtutes qui vult.* Das Stück ist durch Form und Faktur besonders ausgezeichnet. Es beginnt als vierstimmige, kontrapunktische Motette. Im 14. Takt tritt die fünfte Stimme, der zweite Sopran, hinzu und singt mitten in die Fortführung des kontrapunktischen Stimmengeflechtes hinein einen cantus firmus in ganz langen Noten zu ganz neuem Text. Nach 28 Takten ist der cantus firmus am Ende angelangt. Darauf beginnen die vier anderen Stimmen eine zweite Durchführung auf ein neues Motiv, und nach vier Takten setzt der cantus firmus wieder ein, notengetreu wiederholt, aber zu ganz verschiedenen Gegenstimmen. Eine meisterhafte Lösung des Variationsproblems liegt hier vor. Beachtenswert ist die Symmetrie des Aufbaues:

Exposition = 13 Takte, Zwischenspiel = 3 Takte,
cantus firmus = 28 Takte, cantus firmus = 28 Takte, Coda = 6 Takte.

Aus viel früherer Zeit, 1556, stammt das Widmungsstück an den englischen Kardinal Reginald Pole, Nr. 187: *Te spectant, Reginalde Poli.*

Lange Stücke mit mehreren Teilen finden sich auch hier, wie Nr. 183: *Gratia Sola dei*, erster Teil fünf-, zweiter drei-, dritter sechsstimmig, übrigens ein Prachtstück im schweren, feierlichen Niederländerstil; Nr. 196: *Resonet in laudibus*, erster Teil fünf-, zweiter drei-, dritter fünfstimmig. Das Stück, es ist ein Weihnachtsstück, hat ausgesprochen pastoralen Charakter. Das Hauptmotiv stimmt — sicherlich mit Absicht — fast notengetreu überein mit dem bekannten Weihnachtsliede: »Joseph, lieber Joseph mein«. Ganz volkstümlich wird es im zweiten Abschnitt, wo der dreiteilige Takt einsetzt: »Sunt impleta quae praedixit«. Dieser Abschnitt als Refrain kehrt noch einmal wieder am Schluß des dritten Teils. Ein anderes Weihnachtsstück, ebenfalls 1569 zuerst gedruckt, Nr. 199 und 200: *Sidus ex claro*, ist beachtenswert wegen der Deklamation, die sich eng an das metrische Schema anlehnt. Die Rhythmen 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 und ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 beherrschen das ganze Stück. In der Motettenform ein seltenes Experiment, hat dies Stück doch über seiner Eigenschaft als Kuriosum noch einen nicht geringen künstlerischen Wert. Den Ton, den es anschlägt, gibt eine Stelle des Textes ganz zutreffend an: *pueri sonabunt carminum nostrum moduli suaves, vocibus laetis feriamus astra rosida coeli.* Man erinnere sich hier der Bestrebungen, die im 16. Jahrhundert gemacht wurden, Horazische Oden etwa mit ihrem genauen Versmaß auf Musik zu übertragen.

Über eines dieser Hochzeitsstücke, Nr. 183—185 (Band 3) hat Lasso's Kollege, der italienische Musiker und Schriftsteller Massimo Troiano das folgende berichtet[1]: »Als nun die liebliche und kunstreiche Messe beendet war, ging man in der Reihenfolge der Festlichkeiten auch zu Tische. Und ich kann nicht umhin, euch von einem Stück des berühmten Orlando Lasso zu erzählen, das er zur Feier der Hochzeit der hohen Herrschaften geschrieben hat, auf die Verse des gelehrten Herrn Nicolas Stoppius aus den Niederlanden; für den ersten Teil waren vier ausgesuchte Stimmen zur Stelle, und sie sangen so lieblich — daß alle die erlauchten Fürsten nnd Damen den Bissen im Munde hielten, um diesen ganz unerhörten Klänge zu lauschen; und bis ein gutes Viertel davon vorüber war, rührte sich keiner der Diener vom Fleck, wo er gerade stand; darauf folgte für alle Sänger zusammen der sechsstimmige dritte Teil, und wegen dieses Stückes wurde der ausgezeichnete und berühmte Orlando von allen ohne Ausnahme aus vollem Halse gelobt«.

[1] Siehe den italienischen Text bei Haberl, Gesamtausgabe, Band II, Vorrede.

Sehr merkwürdig, bezeichnend für die rege Lust, die Lasso an formalen Umbildungen hatte, ist ein anderes Weihnachtsstück, Nr. 195: *Exsultet coelum.* Es beginnt als eine verwickelte vierstimmige Motette, in die nun der erste Tenor als fünfte Stimme ein ostinato mit abweichendem Text hineinsingt: »Quis audivit talia, dic mirabilia«. Elfmal erscheint die ostinate Mittelstimme, und zwar abwechselnd einmal von der Dominante, einmal von der Tonica ausgehend; es liegt also hier eine lange Variationenreihe vor. Ein bewundernswertes Geschick entfaltet der Komponist im Erfinden immer neuer Gegenstimmen, so daß jede Durchführung des ostinato durchaus verschieden wirkt von allen anderen[1].

Die großartigste von allen fünfstimmigen Motetten des zweiten Bandes ist vielleicht Nr. 188: *Tibi laus, tibi gloria,* ein höchst majestätisches Stück, ein breites Gewoge langschallender Akkorde, wie Bogen eines kunstvollen Baues einander kreuzend, stützend, hebend. Sehr schwungvoll und freudig bewegt ist Nr. 190, 191: *Jerusalem, plantabis vineam.* Man beachte die scharfen Umrisse der Motive, den wirksamen Sextensprung, der zu Beginn fünfmal beim Eintritt jeder Stimme seine Wirkung tut, sich immer steigernd in Wirksamkeit; die malerische Stelle: »in montibus« mit den kräftigen Oktav- und Sextensprüngen in allen Stimmen, schon der Anblick der Partitur erinnert an zackiges Gebirge; den prächtigen Kontrast gegen den Schluß hin, wo nach dem wogenden, stark figurierten Abschnitt »surge Sion« die Stimmen nun immer weiter auseinandergehen, bis sie in lang gehaltenem Akkord den gesamten Umfang, der überhaupt zur Verfügung steht, umspannen, vier Oktaven, vom tiefen *G* des Basses bis zum höchsten *G* des Soprans,



[1] Lehrreich betreffend die Zusammenhänge zwischen Vokalformen und Formen der frühen Instrumentalmusik ist ein Vergleich zwischen diesem Stück und einer Paduana von Schein, Band I der Gesamtausgabe Nr. XIV, S. 153. Auch dort im fünfstimmigen Satz eine ostinate Stimme, in diesem Falle Oberstimme, die dreimal (mit Wiederholungen sechsmal) wiederkehrt, einmal von *d* anfangend, das zweite Mal von *g*, das letzte Mal von *d*. Die anderen Stimmen ziehen unbekümmert um das ostinate Motiv ihren Gang weiter. Es liegt hier eine direkte Übertragung der Vokalform auf das Instrumentale vor.

und nun nach diesem höchsten Schwung plötzlich ein zarter dreistimmiger Akkord der Oberstimmen eintritt auf: »convertere ad Dominum Deum«. Durch fortissimo und piano in der Nuancierung müßte dieser Kontrast noch verschärft werden.

Der dritte Teil des opus musicum (Bd. 5 der Gesamtausgabe) ist mit der Fortsetzung der fünfstimmigen Motetten ganz in Anspruch genommen. Auch hier finden sich viele Eigentümlichkeiten der Formgebung, die ja gerade bei Lasso mannigfaltig ist wie sonst bei kaum einem Komponisten des 16. Jahrhunderts. Die zusammengehörigen Stücke Nr. 216 und 217, *Christe patris verbum* und *Tu poteris nostri maculas* weisen ganz ausgeprägte Rondoform auf. Der 20taktige Anfangsabschnitt kehrt am Schluß von 216 wieder, und noch einmal am Schluß von 217. Er hat durchaus die Wirkung eines Ritornells, zumal da er so rhythmisiert ist, daß er dem Ohr auffällig ist und bei der Wiederkehr leicht erkennbar; besonders auffallend sind darin die langgehaltenen Akkorde bei »purgato sanguine«. Im Ausdruck gewaltig erhaben.

Nr. 234 und 235: *Tu Domine benignus es* und *Respice me* haben genau dieselbe Variationenform, die an einem Stück des zweiten Teils (Nr. 195: *Exsultet coelum*) aufgewiesen wurde. Der zweite Tenor singt in das vierstimmige Gefüge eine ostinate Stimme mit abweichendem Text hinein, »Clamantem ad te exaudi me, Domine«, abwechselnd von Dominante und Tonica ausgehend. Die Gegenstimmen wechseln unaufhörlich. Geistiger und Ausdrucksgehalt des ernsten Stückes sind sehr bedeutend. Nr. 204, 205: *Nuntium vobis* und *Thus Deo myrrham* folgen wiederum der Prosodie ziemlich genau, wie die schon erwähnte Weihnachtsmotette *Sidus ex claro*.

Sieht man den Band auf seine rein künstlerischen Eigenschaften an, so ist des Staunens kein Ende über den Reichtum, der hier verschwenderisch zur Schau gestellt ist.

Nr. 208. *Mirabile mysterium*, ist eine Komposition, deren Erhabenheit auch nicht gestört wird durch einen handgreiflich malenden Zug in den letzten dreißig Takten, wo es heißt: »non commixtionem passus« (dabei treten die Stimmen niemals zur geschlossenen Masse zusammen, eine löst die andere immerfort ab), und »neque divisionem« (wo wiederum alle fünf Stimmen fast ohne die geringste Pause in Bewegung gehalten sind). Es scheint übrigens dieser letztere Zug traditionell gewesen zu sein, besonders bei den Worten »unam sanctam catholicam ecclesiam« in der Messe.

Nr. 219. *Tristis est anima mea* gehört zu den genialsten Stücken der ganzen Motettenlitteratur überhaupt. Die Ansprache Christi an die ihn umgebende Schar ist von einer überwältigenden Größe der

Empfindung. Stellen wie »vos fugam capitis« und besonders das wahrhaft königliche »et ego vadam imolari pro vobis« sind so wundervolle Eingebungen, daß es kaum möglich erscheint, diese Worte in andere Töne gefaßt sich zu denken, wenn man sie einmal so kennt.

Nr. 229, *Gustate et videte* ist jene altberühmte Komposition, von deren wundertätiger Wirkung zeitgenössische Berichte zu erzählen wissen. Sie wurde 1580 in München bei einer Frohnleichnahmsprozession gesungen. Ein schwerer Regensturm drohte, aber »alsbald man von der Kirchen ausget und er (Lasso) mit seiner Cantorei, gleich schier zu den Frl. (fürstlichen) personen khombt die Mutetten *Gustate et videte* zu singen anfangen soll, darauf dann gemeintlichen durch den Segen Gottes die Sonnen anhebt hell zu scheinen«[1]. Ein Ton freudiger Zuversicht klingt durch das herrlich gesetzte, weich, voll und doch kräftig tönende Stück.

Nr. 218, *Quis mihi det lacrimis gemitus* wühlt im tiefsten Schmerz. Das Ganze ein wundervoll moduliertes Wehklagen, »lacrimae, gemitus, suspiria, fletus, plangere, heu, horrendo vulnere«, u. a. sind die Stichworte, denen die Musik nichts schuldig bleibt, ohne daß jemals das Gefühl einer theatralischen Pose aufkommt, eine Gefahr, die gerade beim gehäuften Jammer so nahe liegt, und der so viele Künstler der Barockzeit unterlegen sind.

Das Gegenstück zu diesen düsteren Klagetönen ist Nr. 224 *Adoramus te Christe* für vier Soprane und Alt, ein entzückend zartes Stück von lichten Farbentönen.

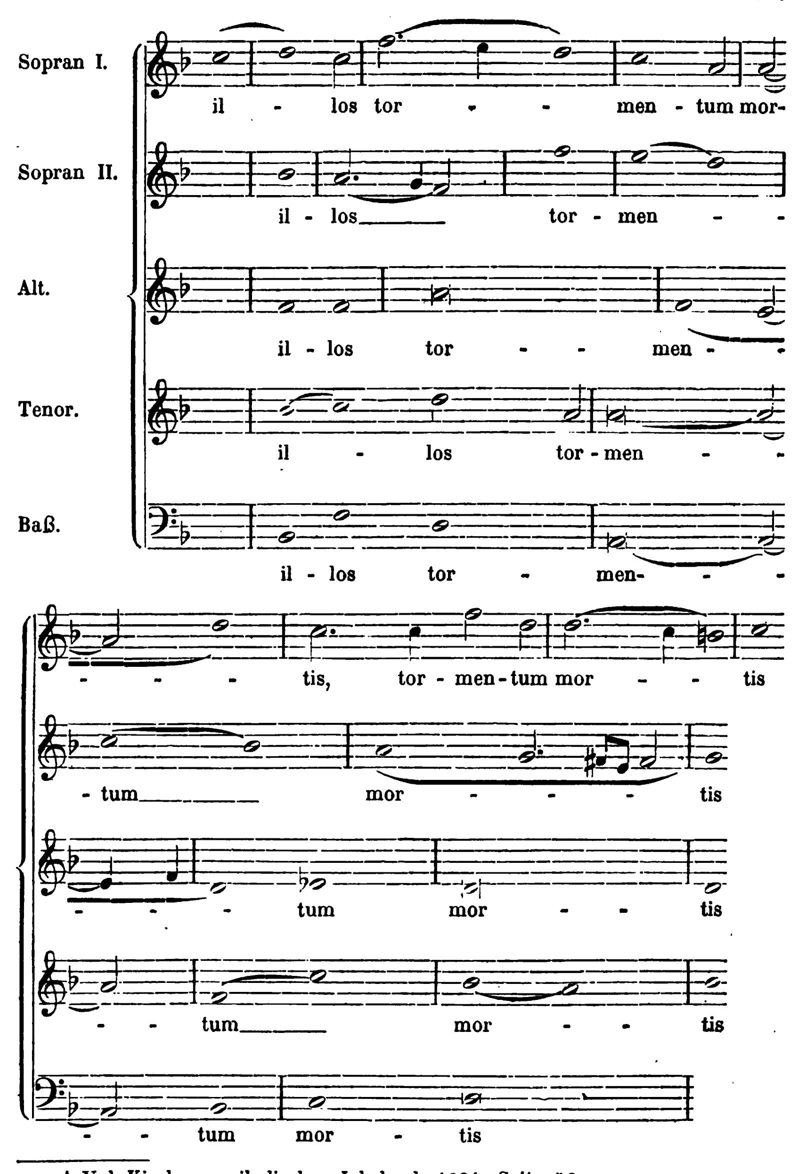
Aus der Tiefe eines gequälten Gemütes schreit und stammelt das *Domine Deus*, Nr. 236, ein Sündenbekenntnis von ergreifender Herbheit. Welch angstvolles Rufen bei der Stelle: »ut poenitens clamem, peccavi«, welch zerknirschtes Murmeln beim »miserere mei Deus«, welche Steigerung von dem ruhigen Anfang zu dem sehnsüchtigen Ruf in der Mitte: »munda me«, zu den Schreien der Verzweiflung bei »ut poenitens clamem«, dem dumpfen »miserere« am Schluß, das kaum wagt, der Hoffnung noch den mindesten Raum zu lassen! Kaum minder hervorragend ist der zweite Teil: *Averte, Domine, faciem tuam*, Nr. 237.

Nr. 231. *O salutaris* ist eine prächtige Bearbeitung der Hymnenmelodie (im Tenor).

Von Nr. 260, *Justorum animae* schreibt Witt, einer der besten Lasso-Kenner: »Ich getraue mir zu behaupten und tatsächlich zu beweisen, daß die Literatur der letzten drei Jahrhunderte keine

[1] Vgl. Haberl, Vorrede zu Band V der Gesamtausgabe, Seite VI.

einzige Vokalkomposition für die Kirche aufzuweisen hat, die an Wirkung mit dieser Motette Orlandos konkurrieren könnte«[1]. Ganz besonders wirksam ist darin die Stelle »illos tormentum mortis«:

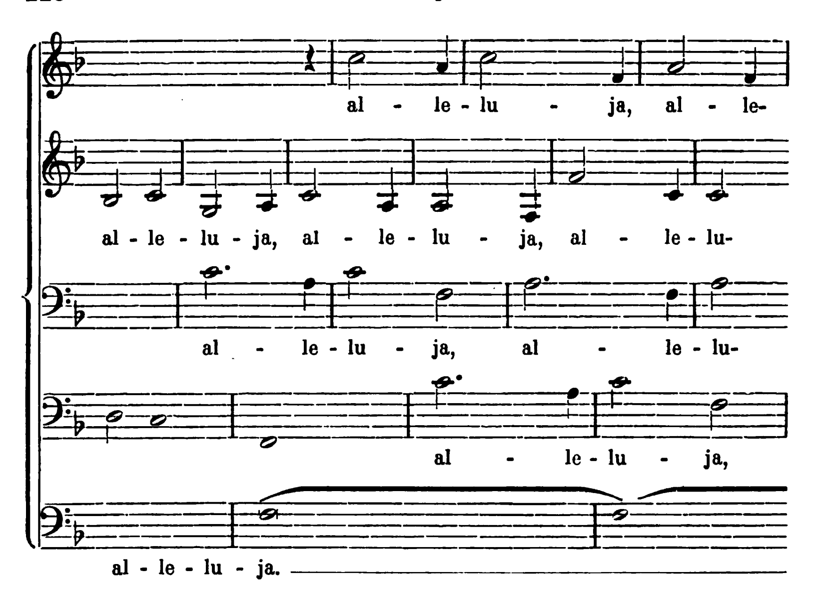


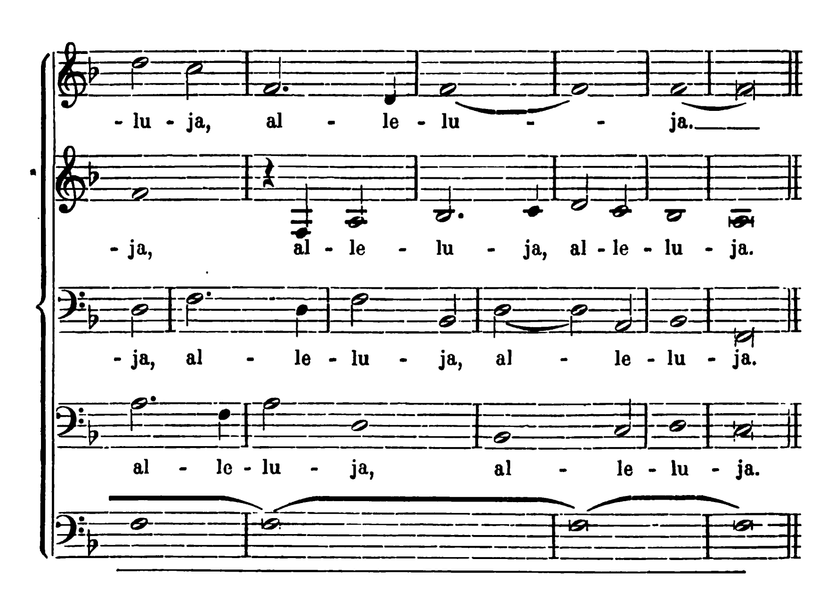
[1] Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894, Seite 56.

Ganz außerordentlich packend sind die Nonen- und Septimengänge zwischen Baß und den Oberstimmen, der Abstieg der Oberstimmen gegen das lang gehaltene *A* der tiefen Stimmen. Vom fortissimo zu Beginn an Stärke abnehmend bis zum pianissimo müßte man die Stelle vortragen.

Von hervorragenden Schönheiten ist in diesem Bande kein Ende. Jede einzige der Marienmotetten, jeder der Gesänge aus dem Hohen Liede, die Cäcilienmotette *Cantantibus organis* verdiente eine eingehende Würdigung. Die ungeheure Menge der Werke Lassos gestattet hier nicht mehr als Fingerzeige.

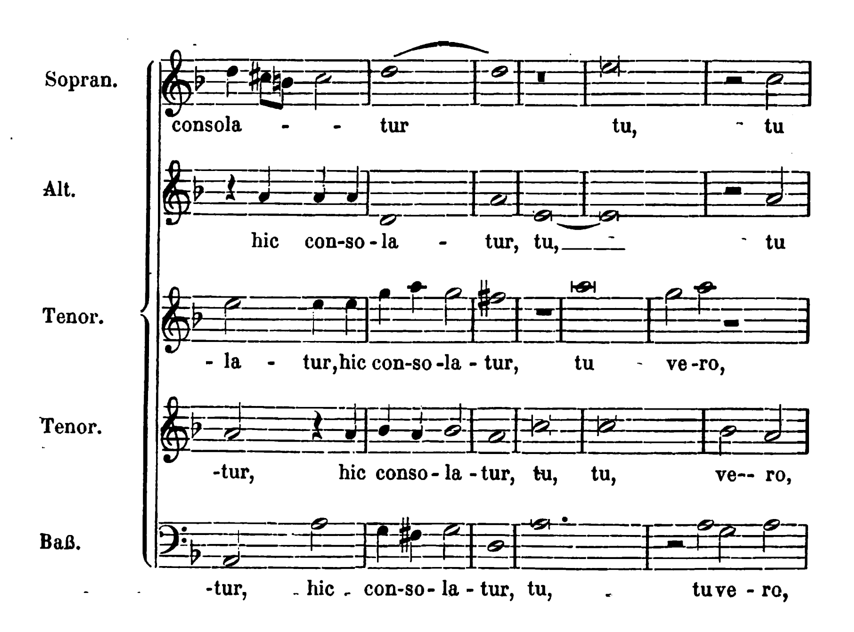
Zu geistreichen Kuriositäten benutzt Lasso bisweilen die Solmisationssilben. Die altberühmte Johanneshymne *Ut queant laxis* komponiert er (Nr. 265) in der Art, daß der Tenor alle zwei Takte nur einen Ton solo zu singen hat, das Hexachord schrittweise durchmessend; während der Pausen betätigen sich die anderen Stimmen. Ein langer Text, auf fünf Stücke verteilt, findet sich auch hier wieder, Nr. 254—59, *Alma parens*; ein Hinübertragen der Psalmenkompositionsweise auf die Motette möchte man in solchen Stücken annehmen, die bei Lasso ziemlich häufig sind; Palestrina wendet sie in den Motetten gar nicht an. Hervorgehoben zu werden verdient eine ungewöhnlichc Art der Behandlung des cantus firmus in Nr. 243 *Regina coeli laetare;* die Unterlage bilden zwei konzertierende, ziemlich reich figurierte Bässe, die immerwährend in Bewegung gehalten sind, darüber steht der cantus firmus im Tenor, die zwei Oberstimmen konzertieren wiederum mit einander. Obschon durchaus polyphon, ist das Stück dennoch bis auf die letzten Takte durchaus nicht im imitatorischen Stil geschrieben. Unmittelbar darauf folgt eine andere Bearbeitung des *Regina coeli*, wiederum mit dem cantus im Tenor, über zwei Unterstimmen, diesmal aber in der üblichen Art mit thematischer Motivverarbeitung in den anderen Stimmen. Sehr altniederländisch klingt das erste *Regina coeli* aus mit einem Alleluja in gebrochenen Dreiklängen, und verschiedenen Rhythmen in allen Stimmen: die beiden Bässe singen in $^4/_4$-Takten, ineinander geschoben, Sopran und Alt, auch eng verschränkt, zuerst im $^3/_4$- dann im $^4/_4$-Takt; der Tenor hat dazwischen eine lange Haltenote:

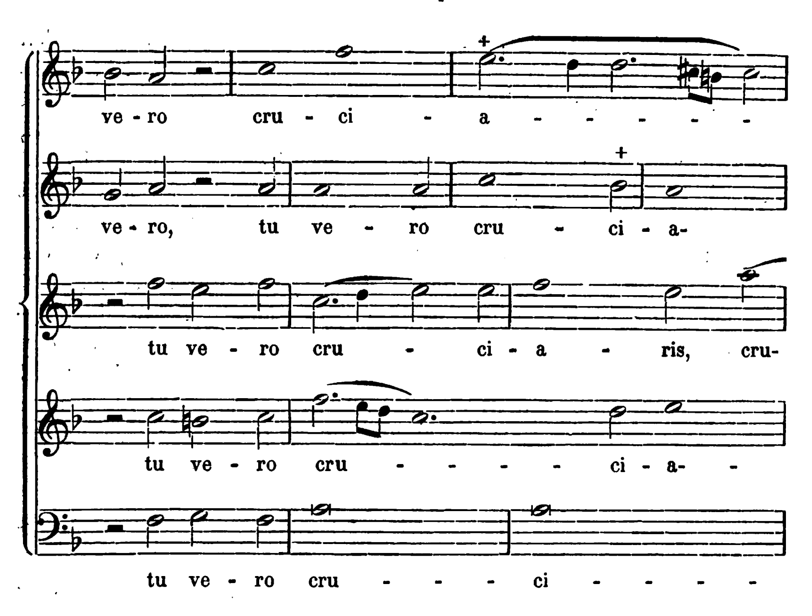


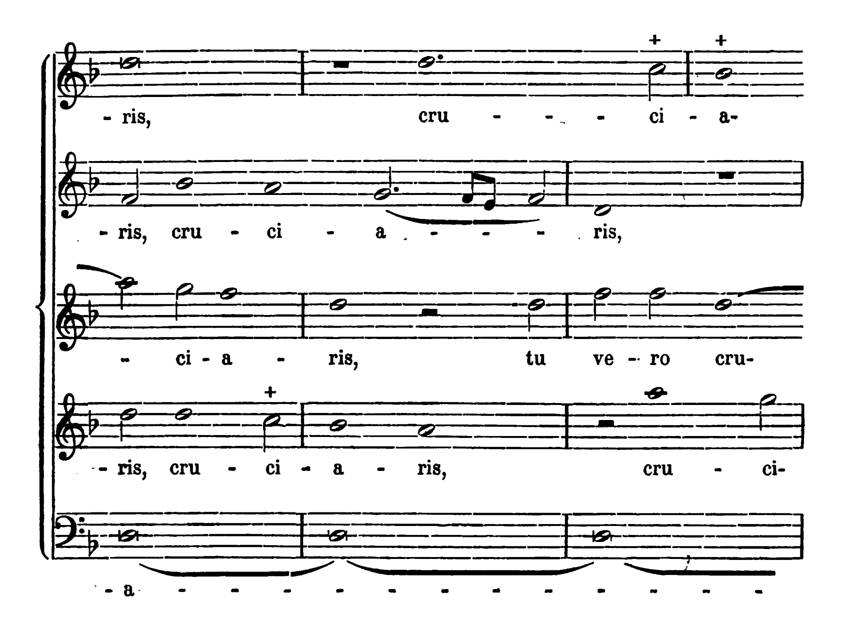


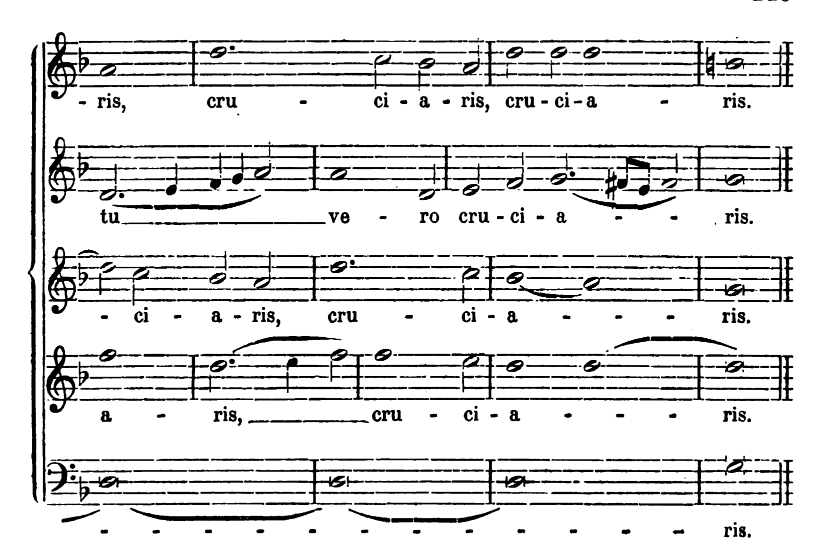
Der vierte Teil des magnum opus, Bd. 7 der Gesamtausgabe, beginnt mit einem der Hauptstücke von Lasso, dem zweiteiligen

Pater Abraham, Nr. 275, 276. Der reiche Mann in den Qualen der Hölle sieht den armen Lazarus sicher ruhen in Abrahams Schoß. Er fleht um Milderung seiner Qual und Abraham spricht zu ihm: erinnere dich, daß du Gutes erfahren hast im Leben, Lazarus aber nur Schlechtes. Jetzt aber wird jener getröstet, und du wirst gepeinigt. Von einer ungeheuren, ruhigen Größe ist Lassos Musik zu diesen Worten des Abraham. So spricht das Fatum: leidenschaftslos, aber unerbittlich. Feine Züge, die ein Gefühl des Mitleids durchscheinen lassen, fehlen nicht. Mit fast rührender Naivität versucht Abraham den reichen Mann eindringlich zu überzeugen, wie gut sein Leben verflossen sei — an den Wiederholungen »recepisti bona in vita tua« kann er sich nicht genug tun, immer sanfter werden die Töne. Ganz anders aber klingt es, als nun von Lazarus die Rede ist, erschreckend groß wächst der Schluß an, bis zu der Phrase »tu vero cruciaris«, die Schauer erregen kann, auf dem Orgelpunkt *D*, — eine ganz seltene Ausnahme, die alte a cappella-Musik kennt den eigentlichen Orgelpunkt sonst fast gar nicht. Es gibt wenige Stellen in älterer Musik, an denen scharfe Dissonanzen mit so mächtiger Wirkung verwendet sind wie hier:




ve - ro cru - ci - a - - - - - -
ve - ro, tu ve - ro cru - ci - a-
tu ve - ro cru - ci - a - ris, cru-
tu ve - ro cru - - - - ci - a- -
tu ve - ro cru - - - ci - - - -


- ris, cru - - - ci - a-
- ris, cru - ci - a - - - ris,
- ci - a - ris, tu ve - ro cru-
- ris, cru - ci - a - ris, cru - ci-
- a - - - - - - - - - - - - -



Missus est angelus ist eine jener vielteiligen Motetten, die Lasso liebt. Die ersten beiden Teile sind fünfstimmig, der dritte Teil drei-, der vierte sechsstimmig. Eine höchst vortreffliche Komposition von feierlich freudigem Klang.

Nr. 291. *Quid prodest stulto* hat wiederum eine ostinate Stimme, mit ganz neuem Text. Wie ein Mahner ruft der zweite Tenor unablässig sein »vanitas vanitatum et omnia vanitas« hinein, aber nicht immer von demselben Tone beginnend. Elfmal kehrt das Motiv wieder; es beginnt auf *c*, *e*, *a*, | *c*, *e*, *a*, | *d*, *g*, | *c*, *e*, *a*; die Eintritte haben also eine gewisse symmetrische Anordnung.

Nr. 296. *Venite ad me omnes* nennt Proske ein »Rubenssches Passionsstück«. Eine geniale Komposition voll gewaltiger Züge, wie etwa das Andrängen der Stimmen zu Anfang, wie in Scharen, die eindringliche Phrase »tollite jugum meum super vos«, der prächtige folgende Abschnitt, immer milder und ruhiger werdend bei den Worten »quia mitis sum et humilis corde«.

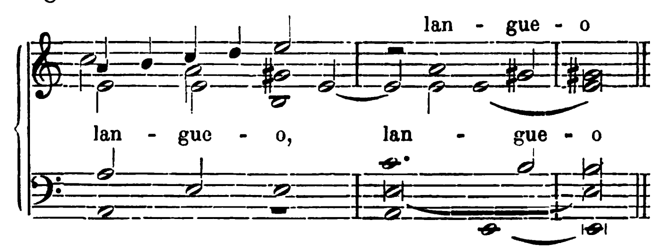
Nicht minder großartig ist Nr. 298: *Memento peccati tui* mit seiner packenden Steigerung gegen die Mitte zu: »memento divinae justitiae, ut timeas, memento misericordiae, ne desperes«. Prachtvoll ist der Eintritt des *H*dur-Akkordes bei »ut timeas.«

Besonderer Beachtung wert ist Nr. 306: *Ubi est Abel*; in Dialogform. Die Stimme Gottes und Kain reden miteinander; beide trefflich auseinander gehalten. Erschütternd die Stelle »vox sanguinis fratris tui Abel clamat ad me« am Schluß.

Nr. 310, 311. *Confisus Domino*, wiederum in Variationenform, über einer ostinaten Tenorstimme. Das Tenormotiv ist in diesem Falle bei den verschiedenen Wiederholungen auch rhythmisch verschieden. Das erste Mal erscheint es in gleichmäßigen Longen |𝅗|, das zweite Mal 𝅗., das dritte Mal 𝅗, das vierte Mal doppelt vergrößert |𝅗| |𝅗|, usw. wieder allmählich abnehmend an Dauer der Noteneinheit. Wie gewöhnlich, hat auch hier die ostinate Stimme einen abweichenden Text: *confide et ama.* Trotz der künstlichen Form ist das Stück von ganz ausnehmend freier und schöner Melodie.

Teil vier des magnum opus (Bd. 9 der Gesamtausgabe) enthält die Fortsetzung der fünfstimmigen Motetten, Nr. 275—336. Aus der Überfülle bedeutender und bemerkenswerter Stücke kann auch hier nur das Allerwichtigste erwähnt werden. Nr. 338, *Peccata mea, Domine* nennt Proske »ein non plus ultra von Gediegenheit, Tiefe des Gefühls und Klarheit des Melodischen bei aller Fülle der harmonischen Modulation«. Der Anfang bringt, wie häufig bei Lasso, sofort zwei Motive, Thema und Gegenthema zu denselben Worten, die dann beide mit einander in allen Stimmen durchgeführt werden. Merkwürdig ist es, daß die gleichzeitige Durchführung zweier Gegenmotive bei Lasso meist nur in der Exposition vorkommt, seltener im weiteren Verlauf des Stückes. Von hervorragender Schönheit bei verhältnismäßiger Einfachheit des Satzes ist Nr. 348: *Quam benignus es.* Von wunderbarer Wirkung darin der *E*dur-Akkord ganz lang gehalten bei »in silentio«, in ganz tiefer Lage aller Stimmen, doppelt wirksam nach dem allmählichen Abstieg in den vorhergehenden Takten. Der Baß fällt langsam immer terzenweise, zuletzt mit einem Quartensprung eine Dezime hinab — *G*, *E*, *C*, *A*, *E*. Der zweite Teil, Nr. 349: *O beatum hominem* vielleicht noch schöner.

Nr. 353, aus dem Hohen Liede: *Anima mea liquefacta est*, von hinreißender Schönheit, Hauptstellen sind »vocavi« in der Mitte, eine Stimme wirft der anderen das kurze Motiv zu und der bewundernswerte Schluß: »quia amore langueo«. Raffinierte Klangmischung von Höhe und Tiefe in den letzten drei Takten:



Von frappierender Wirkung ist der *E* dur-Akkord in Tenor, Alt, den beiden Sopranen mit dem Oktavsprung der Oberstimme, gefolgt von dem tiefen *a* moll-Akkord, dem noch tieferen *E* dur-Akkord, wieder mit Kreuzung der Oberstimmen. Wundervoll gemalt ist dadurch auch die Abspannung, die in dem »langueo« liegt.

Eine neue Variante der Variationenform bringt Nr. 401: *Congregati sunt inimici nostri.* Die Oberstimme ruft in Abständen von je drei Takten einen anderen Text hinein: *Dissipa gentes quae bella volunt*, jedesmal einen Ton tiefer anfangend. Die Zahl 10 scheint für derartige Gestaltungen geheiligt zu sein; auch hier kehrt das Motiv zehnmal wieder, erst fünfmal absteigend von *d* bis *g*, dann wiederum zurückspringend auf das höhere *d* und zum zweiten Male stufenweise absteigend bis *g*. Alle zehn Durchführungen sind durchaus verschieden. Ein ähnlich angelegtes Stück von Hollander ist schon erwähnt worden. Einen beträchtlichen Teil dieses Bandes nehmen Psalmenstücke ein, zum Teil in der mehrteiligen Psalmenweise gesetzt, wie Nr. 394—97, *Laudate Dominum de terra*, die ersten beiden Teile fünfstimmig, der dritte Teil drei-, der vierte sechsstimmig.

Nr. 383 ist zu erwähnen, nicht weil es von besonderem künstlerischem Werte ist, sondern weil es ein Stück ist, das zur vollständigen Charakteristik Lassos nicht fehlen darf. Neben den großartigsten Inspirationen stehen bei ihm hier und da Einfälle von einer beinahe unbegreiflich grotesken Art. Hier schreibt er ein langes Stück, sieben Partiturseiten über *Super flumina Babylonis*, in der Art, daß der Text silbenweise in einzelne Buchstaben zerpflückt wird. Der Anfang ist: *S. U. su*, *P. E. R. per*, *super F. L. U flu*, *per flu*, *superflu*, *m. I. mi*, *flumi*, *per flumi*, *super flumi* usw. Das komischste Kauderwelsch entsteht so im Verlauf des Stückes. Haberl nennt im Vorwort das Stück »antisemitisch« und bezeichnet es mit Recht als »nicht so fast komisch als vielmehr abstoßend.«

Nr. 370—72, das *Canticum trium puerorum*: *Benedicite ignus et aestus* ist ein höchst feierliches, reich ausgeführtes Stück; besonders der sechsstimmige Schlußsatz ist von prächtiger Klangentfaltung.

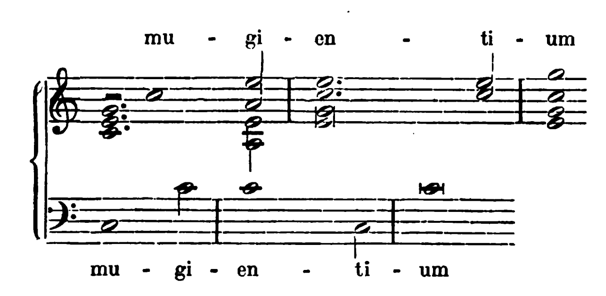
Nr. 364—65. *Illustra faciem tuam* ist besonders im zweiten Teil durch breite, volltönende Akkordreihen ausgezeichnet. Bei »dulcedinis tuae« ertönt der *Es* dur-Akkord, ein ganz traditioneller Effekt, der bei Lasso sehr oft, auch bei Palestrina und anderen Komponisten häufig vorkommt. Interessant ist dabei die Wahrnehmung, daß die Alten bei dem plötzlichen Eintritt des *B*- oder

Es dur eine besonders milde Wirkung empfanden, — ein Vorläufer der charakteristischen Klangfarbeneffekte der verschiedenen Akkorde, von denen in späteren Zeiten noch so oft die Rede ist.

Band 11 der Gesamtausgabe bringt die fünfstimmigen Motetten zu Ende. Die 41 Stücke sind merkwürdig, weil sie fast ohne Ausnahme durchaus keine Kirchenmusik sind, sondern zumeist weltliche Texte behandeln, ohne jedoch ihren Charakter als Motetten aufzugeben. Nur wenige geistliche Stücke sind darunter, Nr. 408, 409 *Ave decus coeli* und 416—18, *Quid tibi quidnam*, und auch diese waren ursprünglich zu weltlichen Texten komponiert, oder wenigstens mit solchen zuerst veröffentlicht. Bei dem weihevollen Hymnus *Ave decus coeli* hält es schwer zu glauben, daß die erste Ausgabe des Stückes von 1568 ein Preislied auf den Wein war: *Ave color vini clari, ave sapor sine pari.* Jedenfalls paßt die Musik auf den geistlichen Text unvergleichlich besser. Der ursprüngliche Text zu 416—18 enthält die Klage eines Liebenden, der über den Verlust seiner Phillis in Hexametern jammert. Die Komposition zu dem geistlichen Text: *Quid tibi quidnam pro meritis* gehört zu den bedeutenderen Stücken des Bandes, nach Lassos Art mit wechselnder Stimmenzahl in den einzelnen Teilen gesetzt: Teil eins zu fünf, Teil zwei zu vier, Teil drei zu sechs Stimmen. Der Wert der Komposition liegt mehr im reichen, leuchtenden Ton des Ganzen, als in besonders auffallenden Einzelzügen. Ein anderes weltliches Stückchen: Nr. 410 *Quid licet id libeat*, ein Sprüchlein, sei hier besonders der Form wegen erwähnt. Ganz ergötzlich singt der zweite Tenor in langen Noten wie ein weiser Richter bekräftigend hinein: »*si licet, libet*«, sechsmal wiederholt, in der Art einer ostinaten Stimme, abwechselnd von Tonica und Dominante ausgehend, und gleichzeitig in den Notenwerten immer kleiner werdend.

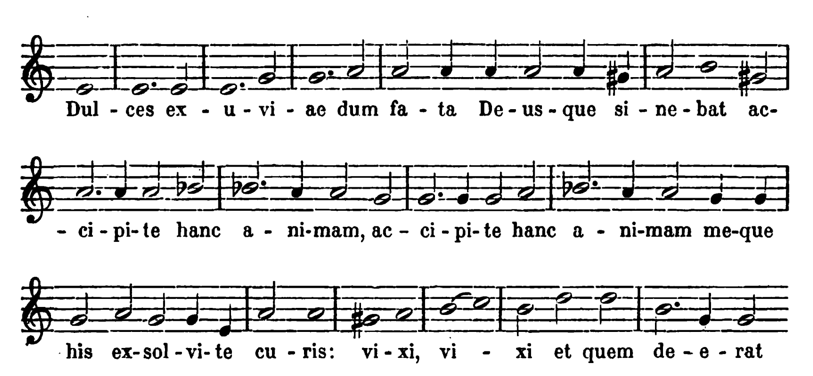
Ein bukolisches Stückchen von entzückender Poesie—man möchte dabei an Schubert und Hugo Wolf denken — ist Nr. 427: *Dulci sub umbra*, madrigalartig, voll von wirksamen Tonmalereien. Man beachte das *Es* dur auf »dulcis« — ein beliebter Effekt der Madrigalisten des 16. Jahrhunderts — und den kühlen Klang des *G* dur bei »umbra« drei Takte darauf, den Dudelsackbaß und die Schalmeienfiguren auf »dum fistulam influo rusticam«, die übrigens herkömmliche Koloratur auf »cantans«, die schwärmerische Fioritur auf »amares«, die humorvollen Anklänge an das Gemecker der Ziegen bei »et caprae«, und »attendunt ovesque me meae«, wo Lasso das »me-me« des Textes weidlich ausnutzt, ohne im Mindesten in grob-burlesken Ton zu fallen.

Auch den ersten Teil der zweiten Epode des Horaz zum Preise des Landlebens hat Lasso in Motettenweise komponiert: *Beatus ille qui procul negotiis*, Nr. 413—15. Es ist ein Stück von wohligem Klang, mit manchen interessanten Einzelheiten: wie die Signalfiguren besonders im Baß bei »nec excitur classico miles truci«, die mit den einfachsten Mitteln bestrittene Tonmalerei des Brüllens der Rinder bei »mugientium«: Oktavensprünge im Baß zu Fortschreitungen desselben Akkordes in den Oberstimmen;



laut schallt der Baß, noch deutlicher hervorgehoben durch den abweichenden Rhythmus im $^{3}/_{2}$ Takt, während die Oberstimmen $^{4}/_{2}$ singen; die Quelle, die von oben herabrieselt, ist hübsch illustriert durch den glatt abwärtsfließenden Lauf bei »labuntur altis internis ripis«, eine Decime durchmißt er.

Auch ein Bruchstück von Vergil hat Lasso hier motettenartig in Musik gesetzt, die pathetische Rede der Dido, bevor sie den Scheiterhaufen entzündet, im vierten Buche der Äneide: merkwürdig dunkle, weiche, edle Klänge, nichts von Verzweiflung, dennoch steckt der ganze Affekt in der Musik. Die Oberstimme hört sich an wie ein Recitativ etwa bei Monteverdi oder Cavalli; prachtvoll deklamiert sie:



Dazu ein ganz einfacher Tonsatz, Note gegen Note, die Unterstimmen durchaus zurücktretend gegen den Sopran; sie geben aber die herrliche dunkle Klangfarbe durch die Akkorde, zu denen sie miteinander gefügt sind. Dies Stück: *Dulces exuviae*, Nr. 431 ist ein bemerkenswerter Vorläufer der monodischen Singart. Schon 1570 erschien es zum ersten Male.

Von ganz besonderer Tiefe und Wärme der Empfindung ist ein merkwürdiges Stück, *Sponsa quid, o quid agis, mea lux, quid chara gemiscis?* Nr. 433, 434. Nach dem Texte vermutet Haberl, das Stück wäre von Lasso zur Zeit seiner Vermählung mit Regina Weckinger 1558 geschrieben worden. Für diese Annahme spricht ferner, daß Lasso das hervorragende Stück niemals veröffentlicht hat, erst nach seinem Tode kam es in das magnum opus hinein. Was er der geliebten Frau hier zusingt, ist allerdings wohl nur für sie bestimmt gewesen. Eine rührende Zartheit und Keuschheit des Empfindens wird hier zu Tönen, die mit der Wärme des Lebens aus dem verborgenen Urquell emporfluten. Welch ein Liebessang!

Nr. 442, 443. *Hispanum ad coenam mercator Belga* behandeln die ergötzliche Geschichte vom spanischen Kaufmann, der von seinem Gastfreund in Belgien gründlich abgeführt wird, als er sich anmaßende Äußerungen über die belgischen Sitten erlaubt. Liegt der Witz auch mehr im Text als in der Musik, so verfehlt diese dennoch die Pointen nicht; gar ergötzlich ist der Schluß: »quod bibitis, bibit hoc vester asellus idem«, wo sich Lasso nicht entgehen ließ, das »bibi(t)« zu spöttischer Wirkung zu bringen, immerwährend klingt das »bibi« von allen Ecken her.

Was sonst noch in diesem letzten Teile der fünfstimmigen Motetten enthalten ist, leidet Einbuße teils durch die geschraubten Texte im Stile der Hofpoeten der Zeit, teils ist auch die Musik nur mittelmäßig. Trinklieder, Sentenzen, Lobgesänge auf die Musik, Huldigungsstücke finden sich darunter.

In Band 11 der Gesamtausgabe beginnen auch die sechsstimmigen Motetten. Auch hier wiederum stehen Widmungsstücke an der Spitze, ganz hervorragende Stücke ihrer Gattung. Zehn ausgedehnte Kompositionen dieser Art zeigen, wie Lasso solche Gelegenheitsstücke anzupacken wußte, zum Mindesten erscheint dann immer Musik, die schon durch die meisterhafte Faktur interessieren würde, wenn durch nichts anderes. Ist Lasso aber nun wirklich mit innerem Anteil an eine solche Arbeit gegangen, so hat er Stücke geliefert, die als Festmusik überhaupt nicht zu übertreffen sind. Derart ist 451—52 *Quid trepidas*, eine Hochzeitsmotette zur

Vermählung seines Herrn und besonderen Gönners, des Herzogs Wilhelm, mit Renata von Lothringen im Jahre 1568. Diesem prachtvollen, feierlichen Prunkgesange kommen die meisten anderen nahe, es sind darunter Stücke, gerichtet an Kaiser Karl V., an den späteren Kaiser Maximilian II., an den Herzog Ernst, späteren Erzbischof von Köln, den Bischof Julius von Würzburg u. a.

Die übrigen Stücke des Bandes sind alle auf kirchliche Texte gesetzt. Am bekanntesten geworden ist davon Nr. 479: *In monte oliveti*, ein Passionsgesang von erschütternder Größe des Ausdrucks, sicherlich eines der Hauptstücke des Lasso. Die Färbung ist tiefdunkel; zum Teil dadurch schon erreicht, daß die tiefen Stimmen, zwei Bässe, Tenor und zweiter Alt, durchaus bevorzugt sind vor den Oberstimmen, dem ersten Alt und Sopran, nicht in dem Sinne, als ob die hohen Stimmen viel weniger zu singen hätten, sondern weil die eigentliche Substanz des Stückes den tieferen Stimmen vorzugsweise übergeben ist. Höhepunkte sind die Vorbereitung der Rede Christi, die von gewaltigem Trauerklange geschwellten Worte: »oravit ad Patrem« und dann der Anfang der Rede Christi: »Pater, si fieri potest«, ganz besonders der herrliche Schluß »fiat voluntas tua«, mit der ausdrucksvollen Koloratur im Motiv. In der Vorrede erwähnt Haberl, daß eine Motette zu demselben Text von Alfonso Ferrabosco (1525—89, aus Bologna, später in England am Hofe der Königin Elisabeth) von diesem Stück ganz sichtlich beeinflußt ist. Man findet das Stück Ferraboscos in Commers »Musica sacra«.

Ganz hervorragend ist Nr. 475—78, die große vierteilige Hymne *Vexilla regis prodeunt*, und darin ist wieder von größtem Wert der erste Teil und der vierte *O crux ave spes unica*, Stücke in der schweren niederländischen Pracht, jede Note vollwichtig, dazu alles bis ins Feinste belebt. Seit langem schon ist diese Motette als eines der Hauptstücke Lassos bewundert worden. Ganz ähnlich im Stil ist auch der herrliche Hymnus *O crux splendidior cunctis astris*, Nr. 470—71, alles Stücke, die nicht in besonders auffallenden Einzelzügen ihren Wert haben, sondern in der prachtvollen kontrapunktischen Durchführung der kernigen Motive. Derselben Gattung gehört Nr. 467 an: *Verbum caro factum est*, mit einem durchgeführten Kanon in der Sexte zwischen Cantus II und Altus II. Solche Kanons kommen übrigens in den Motetten Lassos lange nicht so häufig vor als in denen Palestrinas.

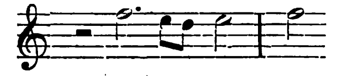
Interessant in der Formgebung ist Nr. 469 *Genuit puerpera regem*. Das Stück ist nämlich ein Duett zwischen den beiden Sopranen, genau in der Art des späteren Kammerduetts, die

Stimmen dialogisieren miteinander, rufen einander zu, lösen einander ab, meistens in kanonischen Nachahmungen, wobei vielleicht der Echoeffekt vorgeschwebt hat. Die andern vier Stimmen nehmen fast niemals die Motive der Sopranstimmen auf, sondern verarbeiten in ähnlich respondierender, echoartiger Weise andere Motive. Ab und zu fügt es sich, daß ein Teilchen der Unterstimmen mit einem Teilchen aus den Oberstimmen gleichlautend ist, und dann entstehen reizende drei-, vier-, ja fünffache Wiederklänge derselben Notengruppe, wie bei der Stelle: »nec primam similem visa est«; das Motiv



das dort hervortritt, beherrscht übrigens das Ganze von Anfang bis zu Ende, nicht weniger als 21 mal klingt es immer verschieden aus dem kurzen Stück hervor, von Hoch oder Tief, oder aus der Mitte her. Merkwürdig geistreich ist die Art, wie hier jene stereotype Kadenzwendung zu einem malerischen Effekt verwendet wird. Eines der originellsten und entzückendsten Stücke des Lasso, durchaus pastoral im Klange.

Diesem Stück verwandt ist Nr. 468 *Multifariam multisque modis*, ein Weihnachtsstück für sechs hohe Stimmen, pastoral in der Färbung wiederum mit der Figur



arbeitend, die 22 mal überall hin verstreut ist, aber so gesetzt, daß sie jedesmal ins Ohr fällt. Es scheinen hier Reminiszenzen an Schalmeienmusik vorzuliegen, wie auch in dem Anfangsmotiv,



in den später auftauchenden Motiven:





Die entzückendsten Rhythmen und Melodien jagen einander in diesem liebenswürdigen, heiteren Stück.

Fast ebenso reizend ist ein anderes Weihnachtsstück, Nr. 464: *Jubilemus singuli carmina promentes.* Auch hier dieselbe Frische und Plastik der Melodien und Rhythmen. Nr. 461—463, das dreiteilige Motett *Cum natus esset Jesus*, ein altberühmtes Weihnachtsstück, möchte auch in diesem Zusammenhang erwähnt sein, ein weit ausgeführtes Stück voll feiner Züge, wie z. B. die seltsam ineinandergeschobenen Rhythmen bei der Stelle: »Herodes rex turbatus est«; bewundernswert der Glanz, den die Musik ausstrahlt, wenn vom Stern die Rede ist, im ersten und dritten Teil bei »stella«. Ganz aus der gewöhnlichen Art fällt auch Nr. 466: *O decus celsi genus.* Der Text scheint ein Geburtstagsglückwunsch an irgend einen Fürsten zu sein, mit Dank an die Güte Gottes eingeflochten. Als Strophenlied ist das Stück gesetzt, zwei notengetreu wiederholte Strophen zu je 17 Takten, d. h. 16 Takte mit einem Takt Dehnung. In scharfem Tanz- oder Marschrhythmus:



das ganze Stück hindurch, ganz homophon, immer Gruppen von zwei Takten, jeder Zweitakter anders gefärbt, dadurch, daß er von einer anderen Stimmgruppe gesungen wird. Frappierend originell und reizvoll.

Band 13 der Gesamtausgabe, der siebente Teil des magnum opus, wird von den sechsstimmigen Motetten völlig in Anspruch genommen. Der reinste, vollendetste Motettenstil ist gerade hier ganz besonders ausgeprägt. Die Formen weisen weniger Mannigfaltigkeit auf, dafür ist aber der Wert der einzelnen Stücke ein ziemlich gleichmäßig bedeutender. Gruppen von Motetten über gleiche Texte fallen zunächst auf. Da gibt es zwei Kompositionen des *Da pacem Domine*, Nr. 505, 506, beide zuerst 1556 veröffentlicht,

also der Jugendzeit Lassos angehörig; beide ganz vortreffliche Kompositionen, sehr ernst, schwer. In Nr. 505 ist das allmähliche Anwachsen vom vierstimmigen Beginn zum sechsstimmigen Höhepunkt in der Mitte »quia non est alius« sehr wirksam; man bemerke die Wucht, die das hohe *g* im zweiten Sopran hier mit sich bringt; zum ersten Male erscheint hier dieser hohe Ton, dem Sinne nach sehr angemessen gerade auf diesem Wort; er ist auch vortrefflich eingeführt durch die Töne *d*, *e*, *f*, die in den vorhergehenden Takten die Oberstimme beherrschen. Nr. 506 läßt im Tenor die Choralmelodie deutlich vernehmen, die in Nr. 505 kaum durchschimmert. Die ganze Komposition ist breiter durchgeführt, ganz anders angelegt als das vorhergehende Stück, fast umgekehrt, indem hier der Hauptakzent auf dem Anfang liegt, und gegen den Schluß hin die Stimmung weicher, zuversichtlicher wird. Dem genannten frühen Motettenwerk von Lasso gehört auch Nr. 504 an *Creator omnium Deus*, ein kompliziertes kanonisches Stück. Es ist in der Formgebung interessant, weil es eine Vereinigung von Kanon und Variation darstellt. Sopran II und Tenor II gehen nämlich durchweg streng im Kanon. Der cantus firmus ist nun in vier Hauptabschnitte zerlegt, 8 + 4 + 8 (= 5 + 3) + 6 Takte. Jeder dieser Abschnitte, mit Ausnahme des dritten, wird nun zweimal hintereinander vorgetragen, beim zweiten Male jedoch mit ganz anderen Gegenstimmen.

Auch zwei *Pater noster*, Nr. 507, 508 und 509, 510, sind vorhanden, das erste ziemlich knapp gefaßt, mit dem cantus im Tenor, das zweite etwas breiter ausgeführt, übrigens abwechslungsreicher, beides sehr sorgsam gearbeitete Stücke in der niederländischen Art. Nr. 510 *Ave Maria gratia plena* als secunda pars zu dem zweiten *Pater noster* bezeichnet, könnte ebenso gut, vielleicht noch besser als ein selbständiges Stück angesehen werden. Es ist auch in der homophonen, viel farbigeren Schreibart, dem lichten Klange gänzlich verschieden von dem *Pater noster*.

Auch Mariengesänge sind zahlreich vertreten, zwei *Alma redemptoris mater*, zwei *Ave regina coelorum*, zwei *O gloriosa Domina*, zwei *Regina coeli*, drei *Salve Regina*. Durchblättert man diese Stücke, so fällt vor allen anderen in die Augen das dritte *Salve Regina*, Nr. 527—529, ein ausgedehntes dreiteiliges Stück von sehr sonderbarem Aussehen. Von Lasso selbst ist es nicht veröffentlicht worden, im magnum opus erschien es zum ersten Mal. Es sieht aus, als habe Lasso hier aus einem besonderen Grunde ein besonderes Experiment gemacht. Der cantus firmus in ganz gleichmäßigen langen Noten durchzieht das ganze Stück im Baß, die

Oberstimmen sind anscheinend ohne jede Beziehung zum Baß, auffallend reich koloriert, beinahe ein Beispiel für die Diminutionen, die Verzierungen, mit denen die Sängervirtuosen der damaligen Zeit bisweilen ihre Vorträge versahen. Es lohnte wohl die Mühe, sich mit dem Stück besonders abzugeben, wenn man Aufschlüsse sucht über diese merkwürdige Praxis der Zeit. Der Ausdruck hat dabei allerdings hier nicht gewonnen. Unvergleichlich wertvoller sind die anderen *Salve Regina*, Nr. 525 und 526. In der Schreibart sind beide Stücke einander sehr ähnlich; beide sind homophon gesetzt, aber jeder Abschnitt wird von einer anderen Stimmgruppe vorgetragen; so lösen in dem einen Stück 14, in dem anderen 18 Stimmgruppen einander ab; hauptsächlich koloristische Wirkungen sind also hier angestrebt, und zwar immer scharfe Kontrastwirkungen, fast niemals vermittelndes Übergehen von einer Klangfarbe zur anderen. Als Beispiel sei die Stimmverteilung zu Beginn von Nr. 526 hier angeführt:

Salve Regina, Sopran I, II, Alt, Tenor I.
mater misericordiae, Alt, Tenor I, II, Baß.
vita dulcedo Sopran I, II, Alt, Tenor II.
et spes nostra salve, Sopran I, II, Alt, Tenor I, II, Baß.
ad te clamamus Alt, Tenor I, II, Baß.
ad te suspiramus Sopran I, II, Alt usw. in mannigfachen Zusammenstellungen. In Motiven und Harmonien bleibt Lasso in diesen zwei herrlichen Stücken auch nichts schuldig.

Von den beiden *O gloriosa Domini* ist das erste, Nr. 530, 531 eine der hervorragendsten Kompositionen Lassos überhaupt. Das Stück ist zum großen Teil im doppelchörigen Stil geschrieben, drei hohe Stimmen gegen drei tiefe, responsorisch gesetzt, alle sechs Stimmen zusammen singen nur in der Mitte und am Schluß. Bei aller Zartheit hat es etwas Strahlendes, Begeistertes, besonders im zweiten Teile.

Sehr schwungvoll, freudig errregt ist das erste der beiden *Regina coeli laetare*, Nr. 521, 522; das zweite Nr. 523, 524 zeigt besonders gegen den Schluß hin wieder jene schon erwähnten, merkwürdigen Koloraturen in den Oberstimmen über dem cantus firmus im Baß.

Zwei herrliche Stücke sind die beiden *Ave regina coelorum*, Nr. 519, 520. Noch wertvoller vielleicht ist das erste *Alma redemtoris mater*, Nr. 517; einem bedrängten Gemüte entquillen diese inbrünstigen, heißen Bitten. Es ist dieser Band überhaupt sehr reich an Hymnen, fast alles Stücken sehr hohen Ranges; außer

den schon genannten ragen hervor *Jesu corona virginum*, vierteilig; *Veni creator spiritus*; *Jesu nostra redemptio*; *Veni sancte spiritus*. In allen tönen die alten Kirchenmelodien mehr oder weniger deutlich durch. Trotz des hohen Kunstwertes der meisten dieser Stücke ist es schwer, von ihnen Bestimmtes auszusagen. Mehr allgemeiner Ausdruck als Wortausdruck liegt in ihnen, auch die Formen bieten nichts Außergewöhnliches. Wenigstens zwei von den Stücken dieser Art müssen jedoch näher betrachtet werden *Ave verum* und *Media nos in vita*. Das *Ave verum*, Nr. 503, ist ausgezeichnet durch außerordentliche Zartheit der Empfindung, prachtvollen Klang, ausdrucksvolle Deklamation. Der Aufbau ist:

					chrom. Töne.
Ave verum corpus natum	5	Takte	Sopr. I, II, Alt, Ten. I	Kadenz *D* (3♯), *G*	*cis*, *fis*
De Maria virgine	4	»	alle sechs Stimmen	» *G*, *C*	*fis*
Vere passum immolatum	4	»	Alt, Ten. I, II, Baß	» *G*, *C*	*gis*, *cis*
cuius latus perforatum	4	»	Ten. I, II, Baß	» *C*, *G*	keine
unda fluxit sanguine	4 + 1	»	alle sechs Stimmen	» *D*, *G*	*fis*
esto nobis praegustatum	4 + 1	»	Sopr. I, II, Alt, Ten. II	» *g* (♭3) *A* (♯3)	*b*, *cis*
in mortis examine	4	»	Alt, Ten. I, II, Baß	» *C*, *D* (♯3)	*b*, *fis*
o dulcis	2	»	Sopr. I, II	» *d*, *A* (♯3)	*cis*
o pie	4	»	Sopr. I, II, Alt	» *E* (♯3), *a*	*b*, *gis*
o Jesu fili Mariae	6	»	alle sechs Stimmen	» *A* (♯), *D* (♯)	*b*, *cis*, *fis*
miserere mei	2 + 3	»	Sopr. I, II, Alt, Ten. I	» *g* ((♭)) *D* (♯)	*fis*, *b*
Amen	2	»	nachher alle sechs St.	» *G* *g* ((♮))	

Die technische Analyse dieses im Tonsatz sehr einfachen, vorwiegend homophonen Stückes ist in mancher Hinsicht lehrreich. Zunächst der Aufbau; die Viertakter wiegen vor, zu Anfang, in der Mitte und am Ende ist jedoch die regelmäßige Folge unterbrochen durch Dehnungen, Fünf-, Sechstakter. Sieben durchaus verschiedene Stimmkombinationen sind gebildet. Ebenso reiche Abwechslung herrscht in den Kadenzen, die wenigen chromatischen Töne sind mit größter Kunst eingeführt, so daß jedes Chroma volle Wirkung macht und den Akkord nun auch wirklich, merklich färbt; besonders fallen auf das *b* bei »mortis«, das *b* bei »cruce«, bei »pie«, das *gis* bei »pie«. Sehr merkwürdig ist der Abschluß auf dem *G*dur-Akkord anstatt des erwarteten *C*dur. Von der Zartheit der melodischen Konturen, von dem ergreifenden, bittersüßen Ausdruck gibt eine solche Analyse natürlich keine Vorstellung.

Das Stück kann wohl verglichen werden mit Palestrinas *O pie Jesu* und mit Mozarts *Ave verum*, obschon es von diesem ganz verschieden ist. Notkers berühmte Sequenz: *Media vita in morte sumus* hat Lasso zu einer ergreifenden, großartigen Komposition verwendet, Nr. 511, 512. Die Melodie steht im Tenor. Ähnlich großartig, herb, bis zur Zerknirschung verzagt und bitter ist die große dreiteilige Motette: *Infelix ego*, Nr. 513—515, für sechs tiefere Stimmen geschrieben.

Die endlose Reihe der sechsstimmigen Motetten wird fortgesetzt in Teil acht des magnum opus (Band 15 der Gesamtausgabe). Die früheste aller hier enthaltenen Kompositionen, eine Jugendkompotion, ist eines der wertvollsten Stücke des Meisters. Es ist die zweiteilige Motette: *Fremuit spiritu Jesus*, Nr. 553, 554; zum erstenmal 1556 gedruckt, erscheint sie bis 1580 in vier verschiedenen Ausgaben wieder, sicherlich ein Zeichen dafür, daß sie zu Lassos Lebzeiten sehr beliebt war. Zuerst fällt darin die ostinate Stimme auf (zweiter Sopran), die immerwährend hineinruft: *Lazare, veni foras.* Hier jedoch wirkt sie nicht gleich einer geistvollen Spielerei, sondern sie bewirkt eine fast dramatische Anschaulichkeit. Während von den anderen Stimmen noch die Geschehnisse vor der Auferstehung des Lazarus erzählt werden, ruft Jesus schon: *Lazare veni foras*, als sei für ihn die ganze Erzählung nicht nötig, als wüßte er schon von vornherein, was vorgefallen wäre, kraft seiner prophetischen Gabe. Ganz besonders hervorragend ist im ersten Teile die Stelle: »et lacrymatus est Jesus«, gegen den Schluß hin, sehr pathetisch; seltsam ist der Schluß mit den Akkordfolgen: *Es*dur, *C*moll, *d*moll, *B*dur, eigentlich gar kein Schluß, aber seltsam spannend. Die Fortsetzung bringt der erste Ton des zweiten Teils, das *g*, das hier eine besondere Wirkung hat, eben durch seine Rückbeziehung auf den Abschluß des ersten Teils. Ganz großartig, überwältigend mächtig klingt die zweite Hälfte, wo nun der Ruf *Lazare veni foras* in alle fünf Stimmen übergeht, schier verzehnfacht an Eindringlichkeit. Diesem frühen Werke stelle man gegenüber eine Reihe von Motetten aus der letzten Publikation des Meisters, 1594, um zu sehen, wie auch der Greis noch die alte Kraft, das alte Feuer sich bewahrt hat. Ganz in madrigalischer Art gesetzt ist von diesen die Sentenz: *Luxuriosa res vinum* aus dem Buch der Sprüche — voll von treffenden kleinen Malereien, wie die scharf deklamierte, in sonderbar regellosen Rhythmen dahergehende Stelle: »et tumultuosa ebrietas«, die »ebrietas« dabei wieder durch eine ergötzlich abwärts torkelnde Figur gemalt; »non erit sapiens«, wo dem Wortlaut zuwider der Tonsetzer seine Sympathie mit dem

Wein und der Trunkenheit dadurch zu erkennen gibt, daß er die hohen und tiefen Stimmen eine fast schelmische lebhafte Figur einander zurufen läßt, auf »*non erit*« und schließlich das »*sapiens*« wie höhnend, fünfmal hintereinander scharf deklamiert vom vollen Chor singen läßt. Welcher Humor des siebzigjährigen! Aus dem Buch der Sprüche stammt auch der Text von Nr. 576: *Timor Domini principium sapientiae*, ähnlich geistvoll wie das vorige Stück, nur dem Inhalt gemäß ernster im Ton. Ähnlich spruchartig sind aus diesem letzten Werk Nr. 579, 580, 581, Paulus an die Korinther und Philipper, alle auch ganz ähnlich im Stil, wie die schon genannten. Wie eindringlich ist in Nr. 579 die Anrede *Fratres, nescitis, quod ii qui in stadio currunt* (mit anschaulicher Tonmalerei). Noch gehaltvoller ist Nr. 580, 581: *Fratres, gaudete in Domino.* Höchst feierlich insbesondere die Schlüsse. Ganz anderer Art, tief ernste Gebete sind Nr. 586, 587, 588, 589. Ein wundersames Gebilde ist Nr. 586 *Recordare Jesu pie*, Text dem Dies irae der Totenmesse entnommen. Vom höchsten Wert. Besonders auffallend darin die angstvoll hastende Stelle »ne me perdas illa die«, die weltentrückten Harmonien auf »sedisti lassus« (zweimal) Mittelstimmen durchgehend zwischen zwei festliegenden Tönen im Baß uud Sopran, die prachtvoll wirkenden Ketten von Durchgangsnoten in Terzen und Dezimen absteigend »tantus labor non sit cassus«, mit der aparten, wennschon kurzen Orgelpunktstelle am Schluß. Lasso ist einer der wenigen älteren Komponisten, die den eigentlichen, mit dissonierenden Akkorden arbeitenden Orgelpunkt anzubringen verstehen. Bemerkenswert ist die Symmetrie des Aufbaus. Schema ist a, b, c; $a = 21$ Takte, $b = 19$, $c = 19$ Takte, b und c sind durchaus verschieden voneinander. Dies Stück ist auch für eine nur oberflächliche Kenntnis Lassoscher Kunst unerläßlich. Auch von den anderen Stücken dieser letzten Motettenpublikation des Meisters ist jedes einzelne ein Kunstwerk hohen Ranges. Dem genannten Meisterstück am nächsten kommt davon vielleicht Nr. 559: *Ego cognovi quod erit bonum*, ein ernstes, nachdenkliches Stück von dunkler Färbung. Die Evangelien-Erzählung von der Hochzeit in Kana hat Lasso in einer ausgedehnten, vierteiligen Komposition behandelt, Nr. 555—558, in der tüchtigen, unbefangenen Art, wie die Niederländer mit derlei Erzählungen sich abzufinden pflegen, denen von innen mit Musik eigentlich nicht beizukommen ist.

Die übergroße Länge ist auch dem dreiteiligen *Audi tellus, audi magni maris limbus* Nr. 560—562 nachteilig, dem es im Einzelnen an geistreichen und wirksamen Tonmalereien nicht mangelt.

Die Stelle »ceciderunt in profundum ut lapides« möge man vergleichen mit der entsprechenden Stelle in Gallus' Motette über den nämlichen Text und mit der berühmten Stelle in Händels »Israel in Ägypten« — alle drei bringen packende Tonbilder, Lassus malt mehr das polternde Rollen der Steines, er betont »lapides«, Gallus mehr das Fallen in die Tiefe: »ceciderunt in profundum«. Nr. 567 *Multae tribulationes* bietet Variation über eine Choralmelodie mit abweichendem Text, die zweimal vorgetragen wird. Der Aufbau ist:

Einleitung	6 Takte.	Choral	6 + 7 Takte.
Zwischensatz	6 Takte.	Choral	6 + 9 Takte.

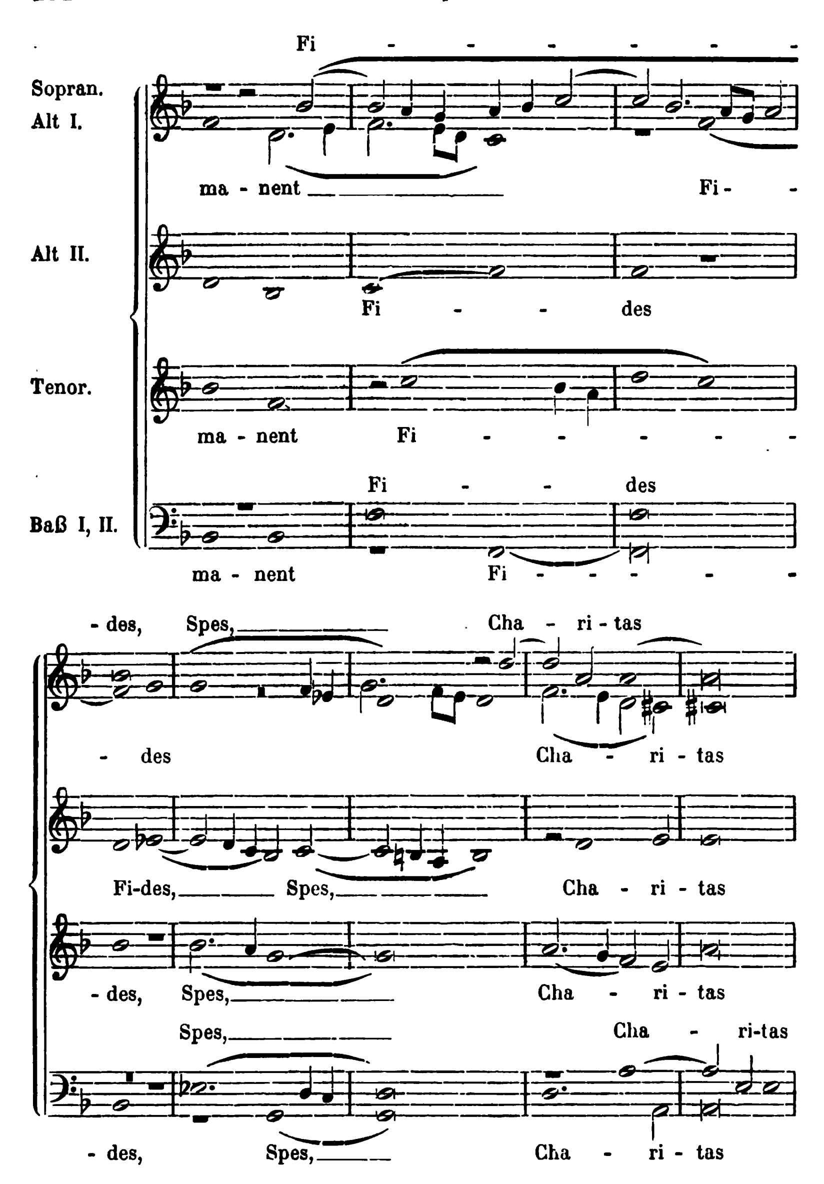
Also immer Vorherrschen der Sechstakt-Phrase, die zweimal bei den Schlüssen gedehnt ist.

Zur höchsten Höhe des Ausdruckes erheben sich: *O Mors, quam amara es* und *O mors bonum est judicium tuum*, Nr. 568, 569. Die Texte sind sehr bekannt geworden durch Brahms' Vertonung in seinen »ernsten Gesängen«. Die Resignation des Alters lebt in diesen ernsten, ergreifenden, ruhigen Tönen. Mehr der Gesamtklang giebt diesen Stücken ihre Gewalt, als etwa bedeutsames Herausarbeiten der einzelnen Textworte — in der Tat nur zwei Stellen erscheinen direkt vom Worte diktiert, die langen Haltenoten bei »quieto« und die Stelle: »O mors bonum est«, wo das unerwartet eintretende *Es* von unbeschreiblich milder, weicher Wirkung ist. Von den beiden folgenden Motetten, der zweiteiligen *Cum essem parvulus*, hat Brahms wiederum den Text benutzt, — fast scheint es, als ob er hier die Anregung zu seinem Zyklus gefunden habe. Beide Stücke Wunderwerke der Mystik, vom tiefsten und erhabendsten Ausdruck, ganz einzig in ihrer Art. Auch in Einzelheiten der Faktur vom höchsten Interesse. Wie seltsam ergreifend die zweistimmige kolorierte Phrase der beiden Oberstimmen, die zu dem Worte »parvulus« fünfmal wiederkehrt, — die vier tiefen Stimmen singen in der ersten Hälfte die eigentliche Substanz. Also:

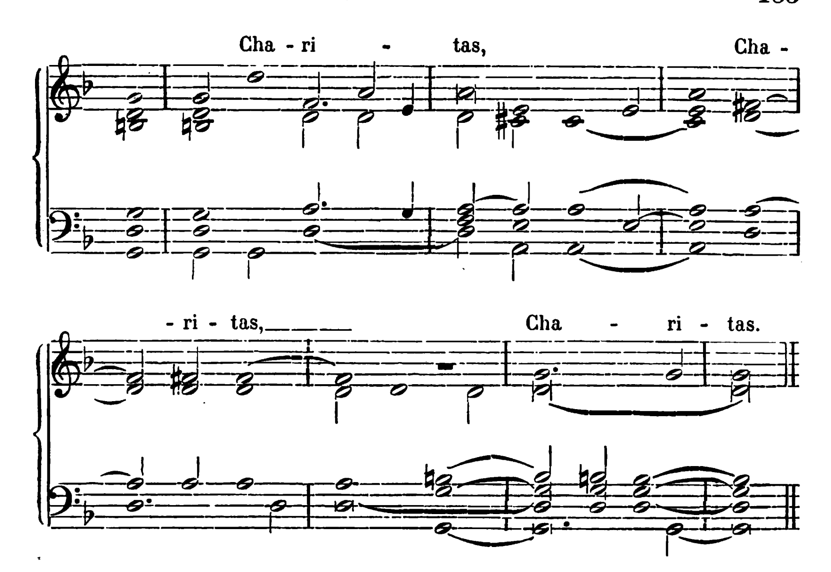
		cum essem parvulus (zwei Oberstimmen).
loquebar	(vier tiefe Stimmen)	*ut parvulus* » »
cogitabam	» » »	*ut parvulus* » »
quando autem	» » »	*factus sum vir, evacuavi quae erant*

(alle sechs Stimmen) *parvuli* (zwei Oberstimmen).

Wie tief ergreifend ist im folgenden Stücke *Nunc cognosco ex parte*, Nr. 571, die Stelle: »Nunc autem manent Fides, Spes, Charitas« mit den feinsten Akkordfolgen; im leuchtenden *A*dur strahlt besonders »Charitas«:



Noch viel seltsamer in seiner mystischen Färbung ist der Schluß, »Charitas«, wie von drei verschiedenen Lichtern bestrahlt, in *G* dur ganz unerwartet ausklingend, nach *D* und *A* dur. Hier nur die Akkorde auf zwei Systemen zusammengezogen:



Endlos ist die Liebe! Mag diese Vorstellung bei diesem seltsamen Schluß vorgeschwebt haben, der eigentlich kein Schluß ist?

Durch scharf charakterisierenden Ausdruck ist der Spruch Nr. 564 ausgezeichnet: *Certa fortiter* beginnt er mit einer energischen Phrase, dann folgt *ira ferventer*, nach Proskes Worten: auf das Vorangehende innig ergreifend; *labora* regsam; *stude* edel besonnen; *tace* unübertrefflich wahr und demutvoll; *sustine* fest gehalten und *patienter* weiter ausgeführtes Gemälde.

Sehr pathetisch, ernst und düster ist Nr. 585: *Libera me Domine de morte aeterna.* Zu Anfang bildet das Gegenthema die notengetreue Umkehrung des Hauptmotivs, die »sexta vox« ruft unablässig auf ein ostinates Motiv von fünf diatonisch absteigenden Noten ihr: »Respice finem« hinein.

Hervorragend originell und wertvoll ist Nr. 591 *Fratres qui gloriatur*, Text aus dem zweiten Korintherbriefe. Ein ganz anderer Motettenstil als gewöhnlich, durch die Verbindung von breiten, gemessenen Themen mit lebhaften, reich kolorierten Gegenthemen; von hohem musikalischem Reiz ist es zu hören, wie diese scharfen Gegensätze in doppelten Kontrapunkten durchgeführt, in vielfachen Umstellungen immer neu und überraschend wirken. Von besonders erhabenem Ausdruck die Stelle: »sed quem Deus«.

Von Nr. 593—598 folgen Stücke, die alle ähnlich in der Schreibart sind, meistens spruchartig, mit derselben Verknüpfung gemessener und lebhaft kolorierter Motive. Alle diese Stücke sind

durch außerordentlich geistreiche Musik hervorragend. Es mischen sich in ihnen Motetten-, Madrigal- und Chansonzüge in einer merkwürdigen und gerade für Lasso sehr bezeichnenden Weise. Nur ein Meister, der alle drei Stile so hervorragend beherrschte, konnte so mit ihnen spielen. Manche, besonders Nr. 596, sind so reich an Koloraturen, daß man in ihnen vielleicht Zeugnisse für die Verzierungspraxis der Zeit sehen kann, wie deren schon vorher einige angeführt worden sind. Der Anfang des Cantus lautet:



(Die Notenwerte genau nach dem Original, nicht verkleinert.)

Auch Nr. 600 gehört zu dieser Gattung: *In hora ultima*; das Stück ist voll von Tonmalereien, die »tuba, tibia, cythara, jocus, risus, saltus, cantus et discantus« werden alle recht deutlich geschildert.

Schließlich sei aus diesem Bande noch die große fünfteilige Psalmmotette *Benedic anima mea Domino* genannt, Nr. 604—608, als eines der großen Meisterstücke der Psalmenkomposition. Es ist nicht ausgezeichnet durch irgend welche scharf charakterisierende Züge oder auffallende Tonmalereien, sondern durch eine breite Entfaltung der gediegensten Meisterschaft im Satze, warmen, vollen, edlen Klang, reiche Fülle geistvoller Durchführungen. Dabei nähert es sich, wenigstens in den ersten Teilen der Schreibart der Messe über ein bestimmtes Motiv. Die absteigende Phrase zu Beginn des ersten Teils kehrt im zweiten und dritten Teil zu Anfang wieder. Die eingehende Würdigung dieses Stückes muß einer Geschichte der Psalmenkomposition überlassen bleiben.

Dieser würde auch zufallen, sich über den größten Teil der Gesänge zu verbreiten, die den neunten Teil des opus musicum anfüllen, Band 17 der Gesamtausgabe. Darin sind nur sechsstimmige Kompositionen enthalten, zumeist Psalmen. Auf einiges besonders auffallende sei hier jedoch hingewiesen. Den einfachsten Typ stellt Nr. 624 hin, *Domine Deus noster*; ganz homophon, ganz auf Rezitation gestellt, ohne Nachahmungen, ohne die kleinste Wortwiederholung. Das Ganze einfach, aber eindringlich herunter deklamiert. Nichtsdestoweniger ist von Starrheit keine Spur. Feine Abwechslung in der Zusammenstelluug der sechs Stimmen sorgt für mannigfache Klangfarben. Demselben Typ gehören an:

Nr. 662, *Domine quid multiplicati sunt* und 670, *Deus in adiutorium.* Diesen Stücken an Einfachheit des Aufbaus zunächst steht etwa die Schreibart wie in Nr. 628: *Ad Dominum cum tribularer*, wiederum im Wesentlichen vorwiegend deklamatorisch, aber mit mancherlei Unterbrechungen des streng homophonen Stils, auch hier fast gar keine Textwiederholungen. Der zweite Teil, Nr. 629, ist übrigens mehr in der üblichen Motettenschreibweise gehalten. Eine der machtvollsten Kompositionen des Lasso. Man achte auf die elementare Wirkung derjenigen Stellen, an denen alle sechs Stimmen vereint sind. Hervorragend ausdrucksvoll sind Stellen wie »clamavi« mit den energischen Oktavsprüngen, »lingua dolosa« mit seinen überraschenden Akkordfolgen:



die realistische Tonmalerei bei »sagittae potentis«: elastisch zucken die scharfen Motive hin und her, wie von der Sehne geschnellt.

Das schon früher erwähnte letzte Werk Lassos vom Jahre 1594 hat auch zu diesem Bande eine ganze Reihe der hervorragendsten Stücke geliefert, zumeist Kompositionen von bitterem Ernst, gemildert durch eine wundersam zarte Schönheit der Einzelheiten hier und da.

Derartig zart ist z. B. das vierstimmige Mittelstück von *Prolongati sunt dies mei*, Nr. 609—611, dabei vom tiefsten Ernst umschattet. Aus 1594 stammt auch das ergreifende *Deficiat in dolore*

vita mea, Nr. 617 (siehe besonders die Stelle »in gemitibus«); ferner das schon genannte Nr. 628, 629: *Ad Dominum cum tribularer*; Nr. 647: *Beatus homo cui donatum est* (außerordentlich fein in der Harmonie darin die zwei Stellen »timorem Domine« und »timor Dei«):



*As*dur ist selten in der a cappella-Musik. Die Stelle wirkt erst im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden voll.

Aus anderen, früheren Werken stammen hier eine Anzahl sehr bedeutender Stücke, so z. B. Nr. 620: *Clamaverunt ad Dominum*, zuerst 1570 erschienen (Höhepunkte darin »de tenebris et umbra mortis«, ein dunkler Klang, gewaltig schwellend, und der Schluß von »misericordiae eius« an, viel zuversichtlicher im Ton, mit prachtvoller Steigerung), Nr. 641, 642: *Confitemini Domino*, von auffallendem Aufbau; immer gruppenweise zu zweien werden die Stimmen eingeführt, also die erste Phrase zweistimmig, die zweite

vier-, die dritte sechsstimmig. Durch harmonische Feinheiten besonders ausgezeichnet ist Nr. 665: *Concupiscendo concupiscit anima mea*; Akkordfolgen wie *D* dur, *G* dur, *C* dur, *E* dur, *A* dur, *D* dur, *g* moll, *d* moll, *A* dur, *E* dur, *a* moll, *e* moll, *H* dur, *E* dur, *A* dur, *B* dur, *d* moll, *A* dur, *C* dur, *A* dur, *d* moll in der ersten Hälfte breit ausgeführt, sind sehr bemerkenswert, um so mehr, als es sich hier um wirkliche, langausgehaltene mehrstimmige Akkorde handelt, nicht zufällige Zusammenklänge kontrapunktierender Stimmen. Hier ist die Harmonie ganz im neueren Sinne verwendet. Auf spätere Praxis deutet auch Nr. 663: *In Deo salutare meum*, wo die ganz prächtige fugierte Arbeit, die breiten Durchführungen in der Art gehalten sind, wie man sie etwa gegen 1700 in den Engführungen groß angelegter Fugen anzuwenden pflegte. Nr. 654, 655: *Domine, non est exaltatum cor meum* verdient besondere Aufmerksamkeit wegen seines zweiten Teils, des lieblichen und freudig erregten »sicut ablactatus est super matre sua«, mit seiner Fülle zarter, schöner Melodien. Auch Nr. 669: *Domine Deus, in simplicitate cordis* hebt sich von ruhigem, demütigen Beginn, allmählich belebter werdend, zu hellem Freudenklang am Schluß. Dieser Abschluß, die letzten 13 Takte auf »Domine Deus«, ist übrigens ein kostbares Muster lebendiger Polyphonie von feinster Arbeit. Nr. 623: *Respicet Dominus* (v. J. 1594) gibt einen vorzüglichen Begriff von dem kräftig realistischen, bildhaften Lassostil. Fast jedes wichtige Textwort wird in der Musik zu einem kleinen Bilde ausgeführt, wie die energisch deklamierte Stelle »iniquitates suae capiunt impium«, das fast angstvoll hervorgestoßene »constringitur«, der feierliche Gang der Stelle »ipse morietur«, wirksamer Kontrast gegen die Erregung kurz vorher, die Tonmalereien auf »disciplinam« »stultitiae«. Durch sehr ausdrucksvolle Deklamation ausgezeichnet ist auch der dreiteilige Psalm Nr. 626—627: *Cum invocarem exaudivit me* (v. J. 1570), Stellen wie »irascamini, ut quid diligitis, et quaeritis mendacium« klingen, als wären sie einem dramatischen Recitativ entnommen.

Einige bedeutende Stücke, die bisher in der Gesamtausgabe ihren Platz noch nicht gefunden haben, findet man bei Commer. *Timor et tremor* (sechsstimmig) ist bedeutend durch den düsteren, angsterfüllten Klang. Wie mit gepreßtem Murmeln klingt es bei der Stelle: »miserere mei, Domine«, im psalmodierenden Tone dreimal wiederholt, in immer gesteigerter Flehentlichkeit. Von großer Wirkung ist dabei die Verwendung des Chroma, *F*- und *D* dur, *C*- und *A*-, *G*- und *H* dur folgen aufeinander. Überhaupt liebt es Lasso, den Akkord der Unterterz einspringen zu lassen. Bei der Stelle

»non confundar« beachte man den wie in Schluchzen aufgelösten Gang der Oberstimme — einmal hebt sie sich wie in lautem Schrei.

Merkwürdig humorvoll, fast schon stark burlesk, klingt die achtstimmige Motette *Jam lucis orto sidere,* ein Kneiplied der zechenden Mönche. In zwei Abteilungen singen sie wechselweise ein drolliges Gemisch von salbungsvollen Hymnenphrasen und burschikosem Kauderwelsch:

Jam lucis orto sidere statim oportet bibere
Ergo beneremus si bene potaverimus

beginnt der erste Teil, er endet mit einem prächtigen, höchst klangvoll in den acht Stimmen erschallenden:

ergo noster frater, bibamus, et rebibamus et in potatione gaudeamus.

Sehr komisch ist der feierliche, parodierende Ton am Ende des zweiten Teils:

ut durat ista regula in sempiterna saecula.

Das Stück ist auch merkwürdig, weil es zeigt, wie bisweilen die Motettenform auf rein weltliche Aufgaben übertragen wurde. Es gibt bei Lasso noch manche Stücke dieser Art, wennschon nicht immer so humorvoll (vgl. in Bd. 16 der Gesamtausgabe den achtstimmigen Dialog *Hola Caron, nautonnier infernal!*) Dazu gehören auch die Dedikations- und Huldigungsstücke des zweiten Bandes, das dreistimmige *Gratias agimus tibi* (Nr. 55), das man als Tischgebet an der Hoftafel sang, ein zweites *Agimus tibi gratias*, Tischgebet zu vier Stimmen (Nr. 97), das Kneiplied *Fertur in conviviis* Nr. 173, der Hochzeitsglückwunsch Nr. 174, das Sprüchlein *Quid facies, facies Veneris* usw.

Im Zusammenhang mit den Motetten Lassos sei kurz erwähnt der kuriose Versuch des Caspar Vincentius (Organisten in Speyer, Worms, Würzburg, wahrscheinlich dort gegen 1623 gestorben), das magnum opus des Lasso durch einen basso continuo zu verjüngen. Bei Johannes Volmar in Würzburg kam seine Arbeit 1625 heraus unter dem Titel: *In magni illius Boiariae ducis symphoniarchae Orlandi de Lasso magnum opus musicum Bassus ad organum nova methodo dispositus.* Seine lange Vorrede[1] wirft manches Licht auf die musikalischen Zustände im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Wir erfahren dort auch, daß schon da-

[1] Vgl. Haberls Vorrede im ersten Band der Gesamtausgabe. Daselbst längerer Exkurs über Vincentius, Abdruck seiner Vorrede und Proben seines Generalbasses.

mals die Musik des ehedem so hochberühmten Lasso, kaum 25 Jahre nach seinem Tode, »in den Kirchen fast nicht mehr gehöret wird«, ja noch mehr: »nun viel Jahre hero«. Vincentius nennt als Grund hierfür den veränderten Geschmack; das häufige Absetzen der Stimmen in den Werken des Lasso habe den Leuten nicht mehr gefallen, beim Atemholen wäre häufig der Ton unterbrochen worden. Nur in wenigen großen fürstlichen und Stiftskapellen könne man diesen Fehler vermeiden, wo jede Stimme »mit drey, vier oder auch wohl mehr Personen besetzt sei, damit, wenn einer oder mehr den Athem hole, die andern nichts destoweniger fort singen und die Kunst ohne Verzuckung der Stimmen gehöret würde«. Das heißt mit anderen Worten, die Kunst des a cappella-Gesanges war in Deutschland nach 1600 stark gesunken. Das kam von dem Brauch, die Orgel mitspielen zu lassen, der zuerst ein Entgegenkommen gegen die »neue Kunst« bedeutete, aber bald aus einer Tugend eine Not wurde. Im letzteren Sinne sagt Vincentius: »Damit die Orgelpfeiffen, welche in ihrem laut, allezeit gleichstimmig, und so lange sie mit der Hand gerühret und Wind haben, nicht nachlassen, den Mangel der nach Athem greifenden Sänger ersetzeten.« Nun wären aber die Organisten träg, setzten nur wenige Stücke in Tabulatur und so sei es gekommen, daß man immer dieselben Stücke wiederhole, das Andere aber liegen lasse. Manche Organisten haben »der Music nicht so viel Verstandes gehabt, daß sie ein Gesang in die Tabulatur hetten übersetzen können, sondern haben dieselben entweder von anderen abgeschrieben, oder sich des Straßburgischen Tabulatur Trucks gebrauchet, welches überal nicht ohne Fehl abgegangen. . . . Meines Ermessens hat der ehrwürdig und edel Herr Ludwig von Viadana dieser Gesellen Hinläßigkeit straffen, vnd iren Hochmut dämpfen wöllen, in deme er eine newe Manier erfunden, die Organisten der Mühe des Aussetzens zuentheben, vnnd der Music unerfahrene, ehe sie die Hand anlegen, dieselbige besser zu lernen, gleichsamb zu nötigen«. Diese neue Manier des Viadana machte sich nun Vincentius zunutze und schrieb in ihr zu sämtlichen 650 Motetten des magnum opus einen Generalbaß in der guten Absicht, von den Werken des verehrten Meisters so viel als möglich zu retten. Daß solche kunstfeindliche und verständnislose Versuche von einem warmen Verehrer des Meisters gemacht werden konnten, wirft ein übles Licht auf den Stand der Kunstpflege zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Es sei nebenbei schon hier bemerkt, daß von jetzt ab die Orgelbegleitung der Motette bis zum Ende des 18. Jahrhunderts allgemein üblich wird.

Sechstes Kapitel.

Palestrina und die römische Schule.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die niederländische Motette auch in Rom, überhaupt in Italien maßgebend. In der päpstlichen Kapelle waren von Dufay an immer niederländische Musiker als Sänger und Komponisten hochangesehen. Von italienischen Motettenkomponisten hört man erst ziemlich spät. Die früheren Sammlungen Petruccis sind fast ausschließlich auf niederländische Meister angewiesen. Eine umfängliche Literatur weltlicher italienischer Stücke aus dem 14., 15. und frühen 16. Jahrhundert wird jetzt eben aufgedeckt. Was dagegen die italienische Motette angeht, so scheint es, als ob bis gegen 1520 davon kaum die Rede sein kann.

Torchis Publikation *L'arte musicale in Italia* hat neuerdings einige Werke früher italienischer Komponisten im Neudruck gebracht, die hier zu betrachten sind. Im zweiten Buche seiner Lamentationenpublikation (1506) hat Petrucci auch eine ausgedehnte Lamentation des Bartolomeo Tromboncino gedruckt, von der Torchi einen beträchtlichen Teil veröffentlicht. Obschon nicht eigentlich Motette, sei die Komposition doch erwähnt, weil sie dem Motettenstil sich beträchtlich annähert und eigentliche italienische Motetten aus dieser Zeit sehr selten sind. Es handelt sich hier um einen Stil, der von der niederländischen Lamentation stark beeinflußt erscheint. Um dies zu erkennen, vergleiche man die Komposition Tromboncinos etwa mit den Lamentationen von Carpentras im Beilagenbande der Ambrosschen Musikgeschichte. Es ist übrigens ein würdiges, vortreffliches Stück, wennschon nicht auf einer solchen Höhe stehend, wie Carpentras' berühmtes Werk. Einige Motetten des Bologneser Theoretikers Giovanni Spataro (in der Musikgeschichte bekannt durch seinen Streit mit dem Mailänder Meister Gafurius) sind gelehrte Musik von niederländischer Herkunft. Am wertvollsten ist darunter das vierstimmige *Ave gratia plena*, ein Stück, das anmutiger Züge nicht entbehrt. Auffallend für die frühe Zeit (Spataro lebte 1460—1541) ist darin eine Anzahl chromatischer Töne, *fis*, *cis*, *gis*, sogar *dis*, *b*. Einige wertvolle Stücke des Venezianers Francesco de Ana, die Torchi mitteilt, werden bei Behandlung der venezianischen Motette näher zu betrachten sein.

Als frühesten italienischen Kirchenkomponisten von Bedeutung nennt man gewöhnlich Costanzo Festa und neben ihm Giovanni Animuccia als bedeutenden Vorläufer Palestrinas, schließlich kommt Costanzo Porta in Betracht von den eingeborenen Meistern außerhalb Roms. Von allen ist jedoch noch zu wenig bekannt, als daß man über ihre Leistungen ein gegründetes Urteil aussprechen könnte. Festa ist berühmt durch sein *Tedeum*, dessen Betrachtung indes die Geschichte der Motette nicht angeht. In Petruccis *Motetti della corona* (1514—1519) ist auch Festa als einer der wenigen italienischen Meister vertreten. Commer bringt in seiner Musica sacra von ihm ein schönes *Tu solus qui facis mirabilia* in der Art eines falso bordone, Torchi ein vierstimmiges *Regem Archangelorum Dominum*, Burney (II, 245) ein entzückend zartes dreistimmiges *Quam pulchra es.*

Animuccia kommt, wie es scheint, als Motettenkomponist weniger in Betracht, seine Messen, Magnificat, die Laudi spirituali, die er für das Oratorio seines Freundes Filippo Neri schrieb, seine Madrigale sind es, durch die er für die Musikgeschichte Bedeutung erlangt hat.

Costanzo Porta sei hier eingeordnet, obschon er eigentlich einer oberitalienischen Schule angehört, der auch später Meister wie Ruffo, Ingegnieri, Molinari u. a. anzugliedern wären. Aber gerade die Kenntnis dieser Meister ist noch so lückenhaft, daß sie im Zusammenhang als Gruppe kaum behandelt werden können. Der Franziskanermönch Costanzo Porta aus Cremona, ein Zeitgenosse Palestrinas, Schüler von Willaert, wurde immer den tüchtigsten italienischen Meistern seiner Zeit beigerechnet. Proske bezeichnet als ein besonders hervorragendes Werk von ihm die dem Papst Sixtus V. gewidmeten Motetten zu sechs Stimmen, drittes Buch, bei Angelo Gardano in Venedig 1585 erschienen. Auf die Betrachtung dieses Werkes muß mangels einer zugänglichen Partiturausgabe hier leider verzichtet werden. Nur mit wenigen Kompositionen ist Porta gegenwärtig vertreten. Proske veröffentlichte drei vierstimmige Motetten: alles Stücke von einer außerordentlichen Feierlichkeit, ernst und streng. Von allen Beurteilern wird die ganz ungewöhnliche kontrapunktische Gelehrsamkeit Portas betont, aber seine Stücke haben auch einen alle Technik übersteigenden musikalischen Wert. In der Behandlung des gregorianischen Chorals ist er besonders groß und phantasievoll. Davon möge man sich in Padre Martinis *Saggio di contrappunto* überzeugen, wo Porta mit kleineren Antiphonen über den Choral stark herangezogen ist. Es gibt kaum bessere Muster für reine Behandlung der Kirchentonarten, als diese kurzen

Stücke. In Torchis schon genannter Sammlung ist ein sechsstimmiges *Pater noster* enthalten, ein ernstes, gediegenes, polyphones Stück. Italienisches Charakteristikum ist darin die sehr feine klangliche Abschattierung, die immer wechselnde Farbengebung. Alle sechs Stimmen singen erst am Schluß zusammen. Es wäre wohl möglich, das Stück bis dahin für fünf Stimmen zu arrangieren, fast ohne eine wesentliche Note auszulassen. Die sechste, überschüssige Stimme dient — ein echt italienischer Zug — dazu, Farbe zu geben. Ein melodischer Gang, den eine einzelne Stimme sehr gut vortragen könnte, wird hier oft auf zwei Stimmen verteilt, nur um zwei verschiedene Klangwerte ausnutzen zu können. Dieses venezianische Prinzip wird hier mit erheblichem Raffinement durchgeführt. Auch die Paralleleinsätze mehrerer Stimmen, von denen bei Ciprian da Rores Motetten zu berichten sein wird, treten hier zahlreich auf. Torchi teilt außerdem ein doppelchöriges *Lauda Deum Syon* mit, ein Stück, das für Costanzos Weise sehr bezeichnend ist. Es nimmt die Mitte ein zwischen der glänzenden Pracht des venezianischen Stils und der versonnenen, in sich gekehrten Weise der Niederländer. Bei Burney (II, 227) findet man von Porta ein siebenstimmiges *Diffusa est gratia*, ein Stück, das in eigentümlicher Weise die höchste niederländische Gelehrsamkeit mit dem feinen italienischen Klanggefühl vereint. Vier Stimmen sind darin im Kanon geführt, zwei per motum rectum, zwei per motum contrarium. Die Anordnung ist: Die Stimmen 1, 2, 4, 6 sind streng kanonisch geführt, und zwar 1 und 6 per motum rectum, 4 und 2 per motum contrarium, immer im Oktaveninterval einsetzend. Diese vier kanonischen Stimmen sind sehr durchsichtig gesetzt, viele Pausen sind nach niederländischer Art eingemischt. Die drei freien, aber immer noch streng thematisch geführten Stimmen 3, 5, 7 halten durch immerwährende Bewegung das Stück in Fluß. Stimme 1 z. B. hat 24 Takte Pausen, Stimme 5 nur 8 Takte Pausen. In Betreff der kanonischen Technik ein sehr lehrreiches Stück.

Bei Torchi ist ein fünfstimmiges *Ave et gaude* von Simon Ferrarese mitgeteilt. Von dem Komponisten ist sonst kaum etwas bekannt. Die Motette erschien 1539 in der Augsburger Sammlung *Cantiones quinque vocum selectissimae a primariis musicae magistris editae.* Sie zeigt, obschon durchaus niederländisch angelegt, doch schon deutlich einen italienischen Zug, jenes italienische, feine Gefühl für Klangentfaltung. Hier gibt es Stellen, wo sich, ganz abseits von der Stimmenführung im Klange ein ganz eigenes Leben rührt, ein sich Ausbreiten, Schwellen, Herabsinken;

jene wunderbare Klangkunst, die dann später in Giovanni Gabrieli und Palestrina gipfelt, ist schon hier angedeutet. Die folgende Stelle daraus ist wohl kaum im Klange den niederländischen Lehrmeistern abgelauscht:



Nicola Vicentino, der Verfechter der Chromatik und Enharmonik, ist bei Torchi mit zwei motettenartigen Stücken vertreten. Sie sind entnommen seinem berühmten Tendenzwerke: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* . . ., *Rom* 1555. Das erste Stück, ein fünfstimmiges *Jerusalem convertere*, ist begründet auf das chromatische Tetrachord (im antiken Sinne). Dies Tetrachord enthält bekanntlich einen Terzenschritt. Diesen Terzenschritt benutzt Vicentino nun, um Mannigfaltigkeit in die Einsätze des Fugato zu bringen, indem er ihn bald nach oben, bald nach unten, bald zu Anfang, bald zu Ende der Phrase eintreten läßt. Die Exposition lautet:



Etwas genießbarer als dies naiv zusammengerechnete Stück ist das vierstimmige *Alleluja*, *haec dies quam fecit dominus.* Es ist auch bemerkenswert als frühes Beispiel einer ausgeprägten da capo-Form, dreiteiligen Liedform. Auch in diesem Stück ist die Verwendung der Chromatik durchaus primitiv, nicht zu vergleichen mit dem was ein Ciprian de Rore, Marenzio, Gesualdo leisteten.

Ein eigenes Gesicht erhielt die römische Motette erst, als der Meister auftrat, der immer als weitaus der erste Komponist für die Kirche gegolten hat, Giovanni Palestrina. Über die Bedeutung dieses übermächtigen Künstlers braucht hier kaum etwas gesagt zu werden. Nimmt man sein ganzes Lebenswerk zusammen, die Messen, Motetten, Hymnen, Magnificat, Lamentationen, Psalmen usw., so kann man bei ihm wohl von einer unvergleichlichen

Kirchenmusik ohne jede Übertreibung reden. Was die Motette allein angeht, muß Palestrina den Ehrentitel als princeps musicae mit Orlando di Lasso teilen, ja es ist die Frage, ob nicht Orlando als Motettenmeister noch vielseitiger, phantasievoller, erfindungsreicher sich gezeigt hat. Sicher ist aber, daß neben Orlandos ungeheuer großartigen Leistungen nur diejenigen Palestrinas als durchaus ebenbürtig in Betracht kommen.

Durch die neue Gesamtausgabe[1] der Werke Palestrinas sind wir in der Lage, das Wirken des Meisters in allen Einzelheiten verfolgen zu können. An den wichtigsten Stücken dieser monumentalen Sammlung — es handelt sich um Hunderte von Motetten — sei Palestrinas Behandlung der Motette hier aufgewiesen.

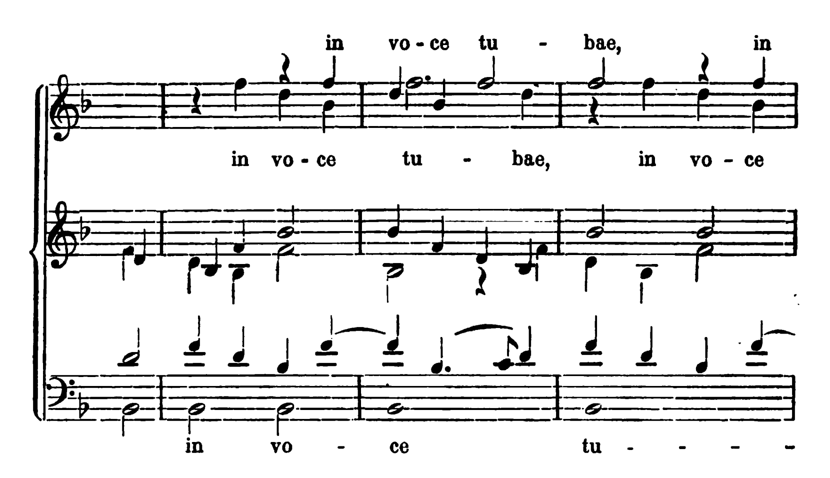
Das erste Buch von Palestrinas Motetten zu 5, 6 und 7 Stimmen (1669 erschienen, dem Kardinal Hippolit von Este gewidmet) beginnt mit einem Stück — es eröffnet den ersten Band der Gesamtausgabe — *O admirabile commercium*, das man als Beispiel auswählen könnte, wenn es sich darum handelte, an einem einfachen, kurzen Werk einen Begriff zu geben von Palestrinas Eigenart. Sie liegt nicht in irgend welchen auffallenden Neuerungen: Art des Tonsatzes, Form, Harmonik, unterscheiden sich in nichts Wesentlichem von dem, was die guten Meister des 16. Jahrhunderts übten. Was aber Palestrina ganz allein zugehört, ist hier deutlich zu empfinden: die kostbare Reinheit der Umrisse, der lichte, klare, durchsichtige Aufbau, der hinreißende Wohllaut, jener milde, aber nicht im geringsten weichliche Klang. Das Stück ist auch gutes Beispiel für eine ganze Klasse der Motetten Palestrinas, jene liedartigen, fast akkordisch gesetzten, die schon von den Niederländern der früheren Zeit oft angewendet wurden. Sehr wirksamer Gebrauch wird von responsorischen Sätzchen darin gemacht, je drei und drei Stimmen singen nacheinander die gleiche melodische Phrase, sie anders färbend nach ihrer Zusammensetzung. Der Band enthält auch die erste jener beiden Motetten, *Beatus Laurentius* und *Estote fortes in bello*, denen zuerst von allen die Ehre erwiesen wurde, unter die ausgesuchten Meisterwerke in die großen Chorbücher der sixtinischen Kapelle eingeschrieben zu werden. Beide sind Meisterstücke im strengsten Sinne des Wortes, von niederländischer Gelehrsamkeit, dabei von einer Freiheit und ausdrucksvollen Beweglichkeit der Gesten und des Mienenspiels sozusagen, die erstaunlich sind, wenn man zu-

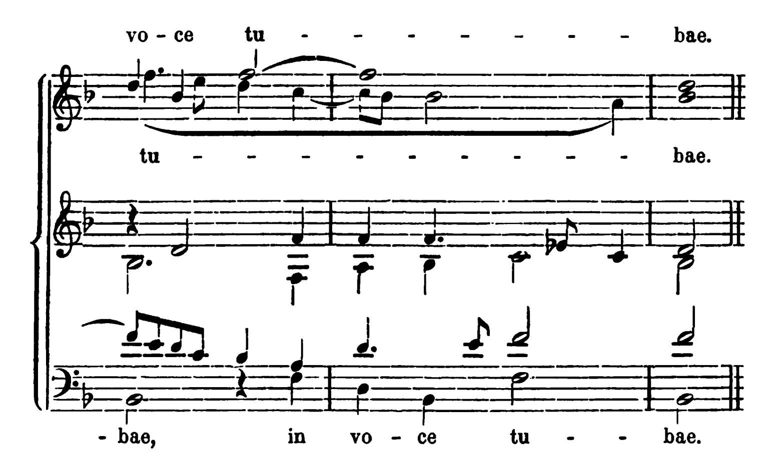
[1] Erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Herausgegeben von Espagne, Commer, Witt, zum größten Teil von Haberl.

sieht, wie eng die Fesseln anliegen. *Beatus Laurentius* ist eine der wenigen Motetten Palestrinas, die im Tenor den gregorianischen cantus firmus in ganz langen Noten vollständig durchmessen. Um den Tenor herum in den vier anderen Stimmen ein höchst verwickeltes, kunstvolles Gewebe, aus Teilchen des cantus firmus zusammengesetzt, jeder Takt in lebendiger Beziehung zu den ihn umgebenden Takten und zum Ganzen.

In Stücken ruhig erzählenden Charakters wendet Palestrina diese einfache, akkordmäßige Schreibart überhaupt gern an. Ein schönes Beispiel bietet die Motette: *Crucem sanctam subiit*, nur das Alleluja am Schluß ist reich verschlungen, wie die Meister es überhaupt liebten, die Alleluja reich figuriert durch die Stimmen zu führen, — Ausnahmen sind selten, in der Regel nur da, wo der dreiteilige Takt beim Allegro vorgeschrieben ist; dann wird auch das alleluja in scharfen Rhythmen akkordisch gefaßt, ist doch der dreiteilige Takt im 16. Jahrhundert fast gleichbedeutend mit streng homophonem Gefüge, tanzartigem Rhythmus. (Beiläufig gesagt tritt, wenigstens bei Palestrina, der dreiteilige Takt meistens nur beim Ausdruck einer freudigen, jubelnden Stimmung auf.)

Ähnlich sind Stücke beschaulichen Inhalts, sogar von schwärmerischer Versenkung in den heiligen Text oft gestaltet. Zu dem schon angeführten *O admirabile commercium* tritt als Seitenstück die herrliche sechsstimmige Motette: *O magnum mysterium* — auch hier achte man auf den dreiteiligen Takt bei der Stelle: »collaudantes Dominum« und auf das reich verschlungene Alleluja am Schluß; der Hauptteil der Motette ist fast durchweg homophon gehalten. Vielleicht das schönste Stück dieser Gattung im ersten Bande ist *O beata et gloriosa trinitas*, seit altersher eine der berühmtesten Motetten Palestrinas: ganz einfach homophon gesetzt mit Ausnahme der Alleluja in der Mitte und am Schluß und des Beginns, der, wie bei Palestrina häufig, einer kunstvollen Initiale ähnlich verziert ist. Das nämliche trifft zu auf die sehr bedeutende Motette: *Viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum?* Bei der Stelle »in coelum« meint man alle nach oben blicken zu sehen, durch den starken Zug aufwärts, der besonders im Tenor und Sopran ausgeprägt ist. Ähnliche Tonmalereien zeigen die Stelle: »mutem in coelum«, im zweiten Teil »ascendit Deus in jubilatione«, die freudig aufstrebende Koloratur auf »jubilatione«; schließlich sei die Stelle »in voce tubae« genannt, wo die Dreiklangsfiguren der Trompetenfanfaren verwendet sind:





Auch das glänzende Pfingstmotett: *Dum complerentur dies pentecostes* gehört hierher; durchaus homophon mit Ausnahme der Alleluja und der verzierten Initiale am Anfang des zweiten Teils. Hier hat die kanonische Führung der ersten fünf Takte allerdings noch ihren besonderen Zweck. »Deum ergo essent unum discipuli congregati« lautet der Text. Die Worte »Dum ergo essent« setzen in kontrapunktischer Art nacheinander in den verschiedenen Stimmen ein, erst bei »in unum« im sechsten Takt vereinigen sich alle sechs Stimmen zum gehaltenen Akkord, der fein belebt und seiner Starrheit beraubt ist durch ein paar Durchgangsnoten in den Mittelstimmen.

Manche Alleluja sind interessant als Vorläufer der späteren Fuge. Von entzückender Anmut und prächtigem Fluß ist z. B. das fünfstimmige Alleluja am Anfang und Schluß der Motette: *Alleluja, tulerunt Dominum.* Es könnte als erster Teil einer Fuge ohne die geringste Änderung auch von Bach geschrieben worden sein. Einsätze der Stimmen sind auf *d*, *g*, *d*, *g*, *d*, *g* erst dann auf anderen Tönen, *e*, *a*, *d*.

Als Meisterstücke der strengen niederländischen, kanonischen Technik seien genannt die große siebenstimmige Motette: *Virgo prudentissima* und die sechsstimmigen *Salve jubente Deo*, und *Pulchra es, o Maria.* Auch das sehr majestätische siebenstimmige *Tu es Petrus* verdient besonders hervorgehoben zu werden.

Der zweite Band der fünf-, sechs- und achtstimmigen Motetten, dem Herzog von Mantua gewidmet, erschien 1572 in Venedig bei Hieronymus Scotus. Das technische Verfahren der Formgebung ist hier, wie auch in den übrigen Motettenbänden das gleiche, wie schon bei Besprechung des ersten Bandes angedeutet wurde: vorwiegend polyphon, vorwiegend homophon oder ein Gemisch beider Schreibarten.

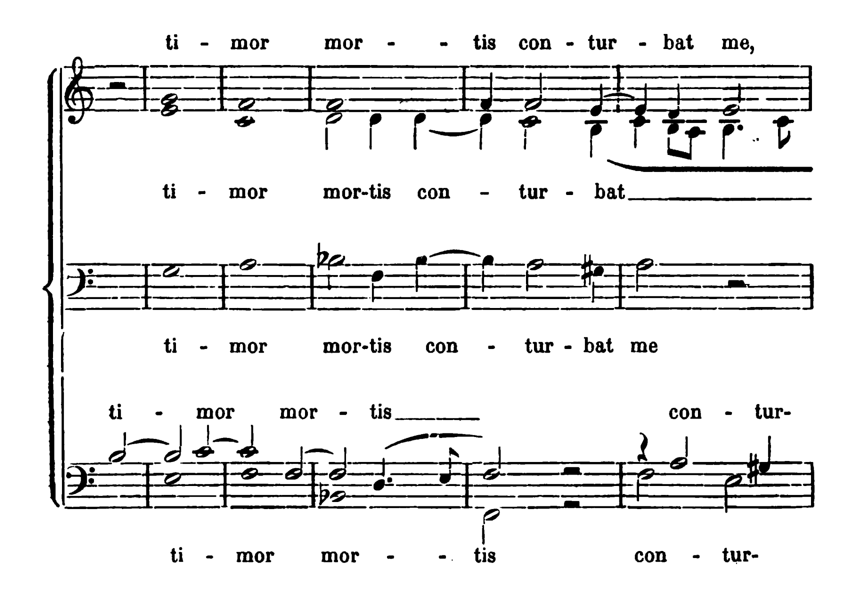
Ganz besonders auffallend seiner Gestaltung wegen ist das sechsstimmige *Tribularer, si nescirem.* Darin wird nämlich ein altniederländischer, schon von Josquin mit größter Wirkung verwendeter Zug wiederum angebracht, der sogenannte pes ascendens und descendens. Während fünf Stimmen den Text in sehr verwickelter kontrapunktischer Fassung absingen, ruft die sechste Stimme in der Mitte alle paar Takte ein immer wiederholtes »miserere mei deus!« hinein, das in dem eigentlichen Motettentext überhaupt nicht vorkommt:



Diese Phrase wird nach dreieinhalb Takten Pause von der sechsten Stimme einen Ton höher wiederholt, darauf wieder dreieinhalb Takte Pause, nochmals das »miserere« wieder einen Ton höher und so weiter fünfmal im ganzen, darauf wieder abwärtsschreitend fünfmal. Währenddessen gehen die fünf anderen Stimmen unbekümmert ihren Gang weiter. Es folgt ein zweiter Teil, wo zu demselben zehnmal wiederholten »miserere« die fünf anderen Stimmen ein ganz neues Stück singen — nur der Schluß des ersten und zweiten Teils korrespondieren sowohl im Text wie in der Musik.

Dieses erstaunliche technische Kunststück ist eine der ergreifendsten Kompositionen Palestrinas.

Im Ausdruck steht dieser Motette nahe die ebenso ergreifende: *Peccantem me quotidie.* Sie schlägt Töne an, die in ihrer erschütternden Wahrheit und Schlichtheit ewig zum menschlichen Gemüte sprechen werden. Die volle Macht des Trauerklanges entfaltet sie an den düsteren, feierlich erhabenen und doch von lebendigem Schmerz durchzuckten Stellen: »timor mortis conturbat me« und »miserere mei deus«. Doch liegt es gerade über der letzteren Stelle noch wie ein Hauch von tröstender Zuversicht gebreitet, ein wundersam verklärender Zug, der gerade für Palestrinas Art kennzeichnend ist. Die Stelle »timor mortis conturbat me« ist in ihrem musikalischen Ausdruck so merkwürdig, daß sie hier angeführt sei. Das »conturbat« auszudrücken dünkt es dem Meister passend, die Harmonien zu verwirren, er bringt — bei Palestrina sonst sehr selten — innerhalb von zehn Takten fünf verschiedene chromatische Zeichen, *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *b*, mit herrlicher Wirkung. Auch den tiefen Abstieg der Stimmen bei »inferno« übersehe man nicht, auch nicht den Oktavsprung in den Bässen bei »nulla est redemptio«, wie ein Schrei der Verzweiflung:




con - tur - - bat me, con - tur - bat
me, con - tur - bat me,
con - tur - bat me, con - tur- -
- bat me, con - tur - bat me, con- -
- bat me, con - tur - bat
me qui - a in in - fer-
qui - a in in - fer- -
- bat me, qui - a in in - - fer-
- tur - bat me, qui - a in in - fer - no
me, qui - a in in - fer- - -
- no
- no
- - - no nul - la est re-demp - ti - o
nul - - - la est re - dempti - o
- no nul - - la est re - demp - ti - o

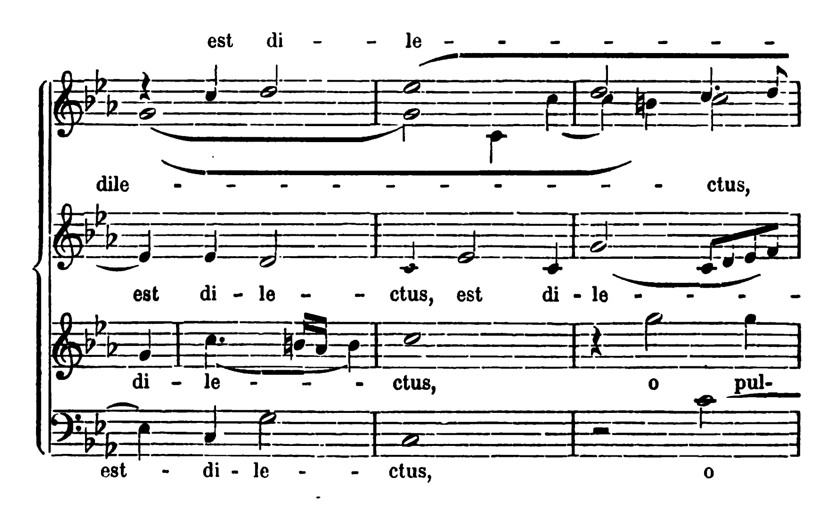
Die altberühmte Motette *O sacrum convivium* hat ihren Mittelpunkt bei der Stelle »memoria passionis eius« — ein Moment höchster Feierlichkeit tritt hier ein; in langen, breit gedehnten Linien legt sich Stimme über Stimme, wie Falten eines prächtigen, schweren Stoffes im Gewande eines gemessen und ruhig Dahinschreitenden. Andere berühmte Motetten aus diesem Buche, die ständig in der sixtinischen Kapelle gesungen wurden, sind das fein ziselierte fünfstimmige *Corona aurea* (ein besonders schöner Zug darin ist das plötzlich eintretende milde *Es*dur bei der Stelle »in benedictionibus dulcedinis«), das fünfstimmige *Canite tuba* und *Rorate coeli*, fast durchweg homophon bis auf das Alleluja (Hauptstellen sind der leuchtende *A*dur-Dreiklang bei der Stelle »ecce venit«, der inbrünstige Ruf »veni, Domine«), das sechsstimmige *Tu es Petrus* (die prächtige Komposition ist viel einfacher gehalten als das siebenstimmige Stück des gleichen Textes im ersten Buch).

Das dritte Buch der fünf-, sechs-, und achtstimmigen Motetten, erschien 1576. Es ist dem Fürsten Alfons II von Ferrara gewidmet, dem Gönner Torquato Tassos, der in eben diesem Jahre in Ferrara sein großes Epos vollendete. Von allen Stücken dieses Bandes hat man von Alters her das sechsstimmige: *O bone Jesu* am meisten gesungen. Es ist eine der einfachsten und schönsten Kompositionen Palestrinas; an ihr kann man die besondere Kunst Palestrinas bewundern, durch immer wechselndes Zusammenstellen verschiedener Stimmen eine zauberhafte Abtönung der Klänge, Schattierung in den feinsten Nuancen zu erhalten, gleichsam ein Instrumentieren mit den menschlichen Stimmen, wie es im Prinzip ähnlich die Orchesterkunst unserer Tage übt. So singen z. B. alle sechs Stimmen zusammen nur in etwa 16 Takten der 60, aus denen das Stück besteht. Man achte darauf, wie jeder neue Baßeinsatz, es gibt deren hier etwa ein Dutzend, gleichzeitig einen koloristischen Wert hat, einen neuen, reizvollen Kontrastklang bringt, wie herrlich hohe und tiefe Stimmen gegeneinander gestellt wirken bei den Worten: »in hora mortis meae voca me et pone me juxta te«.

Ein glänzender Jubelklang durchzieht das sechsstimmige Pfingstmotett: *Haec dies quam fecit Dominus.* Noch gesteigert ist dieser Klang in dem achtstimmigen *Surge illuminare Jerusalem, quia venit lumen tuum.* Noch viel hinreißender jedoch als in diesem von jeher berühmten Stücke tönt das Jauchzen der Weihnachsmotette: *Hodie Christus natus est.* Je ein Chor von vier hohen und vier tiefen Stimmen teilen sich in die wechselseitigen Zurufe »Noe, Noe«; nur bei den Stellen »hodie canunt angeli, gloria in excelsis Deo«, am Schluß des ersten Teils und ganz am Ende singen alle acht

Stimmen zusammen — auch hier wieder jene weise Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel, durch die Palestrina mächtige Klangsteigerungen zu erreichen versteht. Derselben Gattung gehört das doppelchörige *Jubilate Deo*, *omnis terra* an. Die ihrem Ursprung nach wohl venezianische Vereinigung von Chören hoher und tiefer Stimmen verwendet Palestrina in diesem Bande noch mehreremal, am herrlichsten in dem *Ave regina coelorum*, für einen hohen Chor (zwei Soprane, Alt, Bariton), und einen tiefen Chor (Alt, zwei Tenöre, Baß). Die Technik des Chorsatzes in allen diesen Stücken ähnelt so sehr der venezianischen Doppelchörigkeit, daß die Annahme nicht unberechtigt erscheint, Palestrina habe nicht verschmäht in dieser Hinsicht von den Willaert und Gabrieli zu lernen.

Das vierte Buch der fünfstimmigen Motetten, dem Papst Gregor XIII im Jahre 1584 gewidmet, enthält jene 29 Stücke auf Texte aus dem Hohen Liede Salomonis, die von jeher schon als eine der höchsten Offenbarungen Palestrinas galten. Kaum sonst irgendwo zeigt Palestrina einen solchen Überschwang des Gefühls, eine solche Glut der Färbung; schwebte nicht über dem Ganzen eine heilige Hoheit, so könnte man diese Musik den Hauptstücken erotischer Kunst beizählen. Wo ist jemals heiße Sehnsucht, überströmende Glückseligkeit beim Gedanken an die Geliebte so hinreißend ausgedrückt worden als bei der Stelle: »o pulcherrima mulierum« in der Motette: *Adjuro vos*. Bei jenem Tenoreinsatz ist es, als schlügen die Wellen flutenden Sehnens zusammen, als dränge sich die ganze Seligkeit entzückten Schauens in jenen einen höchsten Ton der Stimme, mit dem die Phrase beginnt:



- ctus,

o pul - cher - ri - ma______ mu- -

- ctus, o pul - cher - ri - ma______

- cher - ri - ma mu - - - - - - - li- -

______ pul - cher - ri - ma mu - - li - e - -

o pul-cher - ri - ma mu - li - e - rum.

- - li - e - rum, mu - li - e - - - - rum.

mu - - li - e - - - - - - - - - rum.

- e - rum, mu - - li - e - rum.

- rum.

Solcher ekstatischer Ausrufe bringt Palestrina gerade in diesem Werke eine wahre Überfülle. Derartige Stellen sind z. B. in der genannten Motette der leidenschaftliche Ausruf: »quia amore langueo«. Schon aus der Tenorstimme allein



ist die Wahrheit des Ausdrucks zu ersehen, bei »langueo« ein Schleppen und Dehnen, gleichzeitig Aufstieg in die Höhe.

Noch einmal hat Palestrina die nämlichen Textworte in Musik gesetzt, in der Motette: *Introduxit me rex in cellam.* Diese Stelle führte der Jesuitenpater Athanasius Kircher in seiner *Musurgia* (lib. 7, cap. 6, S. 185) als ein »paradigma affectus amoris« an. Legt die genannte andere Fassung den Hauptnachdruck auf »langueo«, so betont diese Stelle mehr das Wort »amore« — ein feiner Unterschied, der wohl begründet ist in dem textlichen Inhalt der beiden Motetten:



Das »langueo« des Tenor hat hier etwas Nervöses, — man deute den Aufstieg *e g* (auf die schwächer betonte Silbe), die Ermattung die sich ausdrückt in der Wiederholung des »langueo« auf dem dreimal wiederholten tieferen *d.* Ein feiner Zug ist es, daß diese Phrase — sie bildet den Schluß der Motette — etwa ein Dutzend Takte vorher schon einmal gebracht wurde, dort aber einen Ganzton tiefer, so daß sie bei der Wiederholung mit gesteigerter Eindringlichkeit wirkt.

In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen die Stelle »ecce tu pulchra es« aus der Motette *Fasciculus myrrhae dilectus meus.* Auch hier genügt der Gang der Tenorstimme, um zu zeigen, welch eine Künstlerhand hier gewaltet hat:





Wie warm und freudenreich das klingt! Wie traulich die Stelle »tu pulchra es amica mea« im zweiten Takte, mit der freundlichen großen Terz am Ende (*e*—*c*, man hätte *es*—*c* erwartet)! Wie schwärmerisch die Koloratur auf dem zweiten »ecce«, die aber in ihrer Bedeutung erst aus den anderen Stimmen zu erkennen ist: alle fünf Stimmen wetteifern hier in reichen Fiorituren das Wort »pulchra« auszumalen.

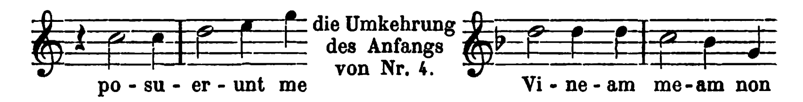
Von besonderem Schwung, einem wahrhaft bezauberden Duft sind jene Stücke, die Frühlingsbilder ausmalen: *Surge*, *propera amica mea* ist voll von Jubel, lautschallend im ersten Teil besonders bei der Stelle »et veni«. Dann kommen ruhigere, zartere Stellen; in reizenden Melodien wird die Schönheit des Lenz besungen. *Descendi in hortum meum* gehört hierher mit der so anschaulichen Tonmalerei am Anfang. Sicher ist es ein traditioneller Zug gewesen, auf »descendi« eine absteigende Tonphrase zu bringen. Aber wie geistreich und phantasievoll verwendet Palestrina hier diesen Zug — wie wirksam z. B. ist der Sopraneinsatz im 11. Takte. Der Zuhörer glaubt, der Gedanke sei in den ersten zehn Takten schon erschöpft, da kommt ganz überraschend der wirksamste Einsatz des »descendi« auf dem höchsten Ton des Sopran im elften Takt. Schließlich ist in diesem Zusammenhang zu nennen die letzte Motette: *Veni*, *dilecte mi*. Der Anfang schon ist vielverheißend. Wie sehnsüchtig lockend beginnt der Gesang:



Wie friedlich und freudig klingt es bei: »rideamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt«. .

Auch dadurch unterscheidet sich dieses Motettenbuch von den anderen, daß es nicht aus einzelnen Stücken besteht, die keinen

Zusammenhang miteinander haben. Es ist vielmehr eine der frühesten zyklischen Kompositionen. Nicht, als ob man die 29 Motetten nun alle hintereinander singen müßte, aber man kann sie hintereinander vortragen und wird erst dann gewahr werden, wie das Ganze einer Novelle gleich angelegt ist. Ein Stück findet durch das andere seine Fortsetzung. Nicht nur textlich, auch musikalisch sind Beziehungen zwischen den einzelnen Stücken zu finden. Nr. 1 z. B. schließt mit demselben Motiv, mit dem Nr. 2 in der Umkehrung beginnt. Ebenso ist die Schlußphrase von Nr. 3:



Die Stelle »ecce tu pulchra es« in Nr. 7 (im Tenor und Baß nach »Engaddi«) ist Note für Note identisch mit dem Hauptmotiv von Nr. 8: »ecce tu pulchra es«. Auch Schluß von Nr. 10 (die absteigende Tonleiter auf »super omnia aromata«) kehrt zu Anfang von Nr. 11 wieder. Nr. 15 und 16 beginnen mit dem gleichen Motiv (»surge, propera amica mea« und »surge amica mea«). Unverkennbar ist die Verwandtschaft zwischen den Anfangsmotiven von Nr. 21 und 22:



und



Durch die Tonarten scheinen vier Hauptgruppen in diesen Motetten angegeben zu sein. Nr. 1—10, mit einem *B* Vorzeichnung, schließen sämtlich mit dem Akkord *g*, *h*, *d*; Nr. 11—18, ohne Vorzeichnung, auf *g*, *h*, *d*; Nr. 20—24 mit *e*, *gis*, *h* (nur Nr. 19 mit *a*, *cis*, *e*); Nr. 25—29, mit einem *B* Vorzeichnung, schließen auf *F*, *A*, *C*. Es sind also die dorische, mixolydische, phrygische und jonische Tonart in den vier Einzelgruppen vorherrschend. Vergleicht man nun den Bibeltext mit Palestrinas Text, so sieht man, daß Palestrina sich den Originaltext besonders zurecht gemacht hat. Er komponierte das erste Kapitel vollständig, aus den übrigen Kapiteln eine Auswahl. Die ersten acht Motetten erschöpfen das erste Kapitel.

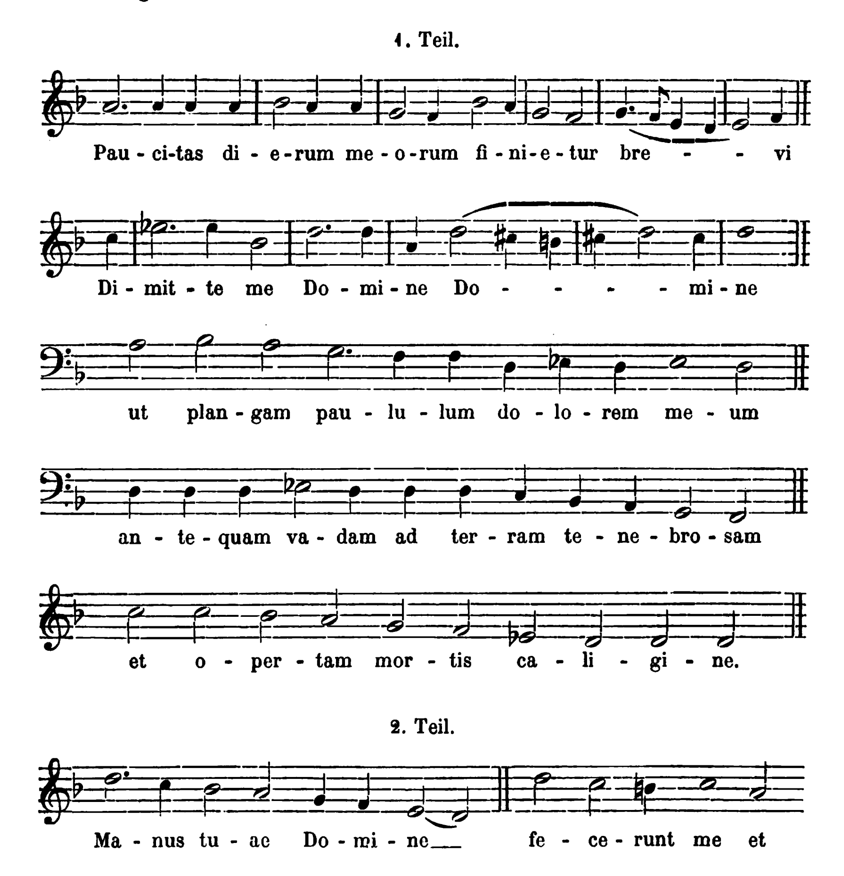
Darauf kommen als Nr. 9 und 10 plötzlich einige Verse aus dem vierten Kapitel, gefolgt von Nr. 11—18, die das zweite Kapitel und den Anfang des dritten behandeln, in der Reihenfolge des Bibeltextes. Nur die Strophe 15 des zweiten Kapitels hat Palestrina ganz ausgelassen: Mit dem »Fahet uns die Füchse, die kleinen Füchse, die die Weinberge verderben« wußte er wohl nichts anzufangen. Die Stelle paßt nicht zu dem hohen Schwunge des Übrigen. Nr. 20—24, durch die allen gemeinsame phrygische Tonart zusammengefaßt, sind eine Auswahl aus dem fünften und sechsten Kapitel, die jonischen Stücke Nr. 25—29 gehören alle dem siebenten Kapitel an. Es ist also klar ersichtlich, wie sich die vier durch die Tonarten geschiedenen Gruppen auf den Text verteilen. Nur die Stücke Nr. 9 und 10, die außerhalb der Reihenfolge aus dem vierten Kapitel dem Schluß des ersten angegliedert sind, möchten auf den ersten Blick auffallend erscheinen. Sie sind aber nicht willkürlich aus dem Zusammenhang herausgerissen. Da das vierte Kapitel, in dem der Dichter den Preis der Geliebten singt, dem ersten sehr ähnlich ist, so begnügte sich Palestrina mit Recht, aus dem vierten Kapitel einige charakteristische Strophen auszuwählen und sie den Wechselreden der Liebenden im ersten Kapitel ganz passend anzureihen. Nr. 19: *Adjuro vos filiae*, vielleicht der Höhepunkt des ganzen Zyklus, ist auch als einziges Stück in der (hypo-)äolischen Tonart schon äußerlich aus allen anderen Stücken hervorgehoben.

Die Vorrede zu diesem Motettenbuch ist oft zitiert worden. Sie enthält einen bedeutsamen Satz, in dem Palestrina in bescheidenen Worten andeutet, daß er gerade hier sich um einen angemessenen Stil besonders bemüht habe: *Usus sum genere aliquanto alacriore, quam in caeteris Ecclesiasticis cantibus uti soles: Sic enim rem ipsam postulare intelligebam.* Sie enthält aber auch jene etwas kläglichen Entschuldigungen Palestrinas wegen seines jugendlichen Leichtsinnes, in dem er die (übrigens wahrhaft harmlosen) weltlichen Texte seines ersten Madrigalbuches etwa 30 Jahre vorher sich gewählt habe: *erubesco et doleo* versichert er dem Papste.

Das fünfte Buch der fünfstimmigen Motetten, 1584 erschienen, ist dem Kardinal Andreas Bathori gewidmet, dem Neffen des polnischen Königs Stephan. Man erinnere sich daran, daß gerade in jenen Jahren in musikalischen Dingen mancherlei Beziehungen bestehen zwischen Polen und Rom: Luca Marenzio und etwa 15 Jahre später G. F. Anerio waren am polnischen Königshofe tätig.

Der Band, das letzte Motettenbuch Palestrinas überhaupt, ist ausgezeichnet durch eine Reihe Stücke von einer selbst für Palestrina ungewöhnlichen Größe, Tiefe und Erhabenheit. Die erste

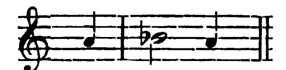
Motette: *Laetus Hyperboream*, ein Huldigungsstück an den polnischen Fürsten, kann man ohne weiteres überschlagen — es ist ein tüchtiges Stück Musik ohne besondere Bedeutung. Das zweite Stück jedoch schon, *Paucitas dierum* ist ein Stück von so gewaltigem Ernst, einem so bitteren Schmerz, daß man es in seiner Art als unvergleichlich und unersetzlich bezeichnen darf. Für die Kenntnis Palestrinas ist die Bekanntschaft mit diesem Stück unerläßlich. Es gewährt auch interessante Einblicke in das techniche Verfahren Palestrinas. Schon sehr deutliche Spuren »thematischer Arbeit« ziehen sich durch das ausgedehnte zweiteilige Stück. Sämtliche Motive gehen darin auf eine gemeinsame Urform zurück, die absteigende Tonleiter in mancherlei Varianten, damit verbunden eine Art von Seufzer, Aufstieg zum Halbton und wieder zurück. Man vergleiche:





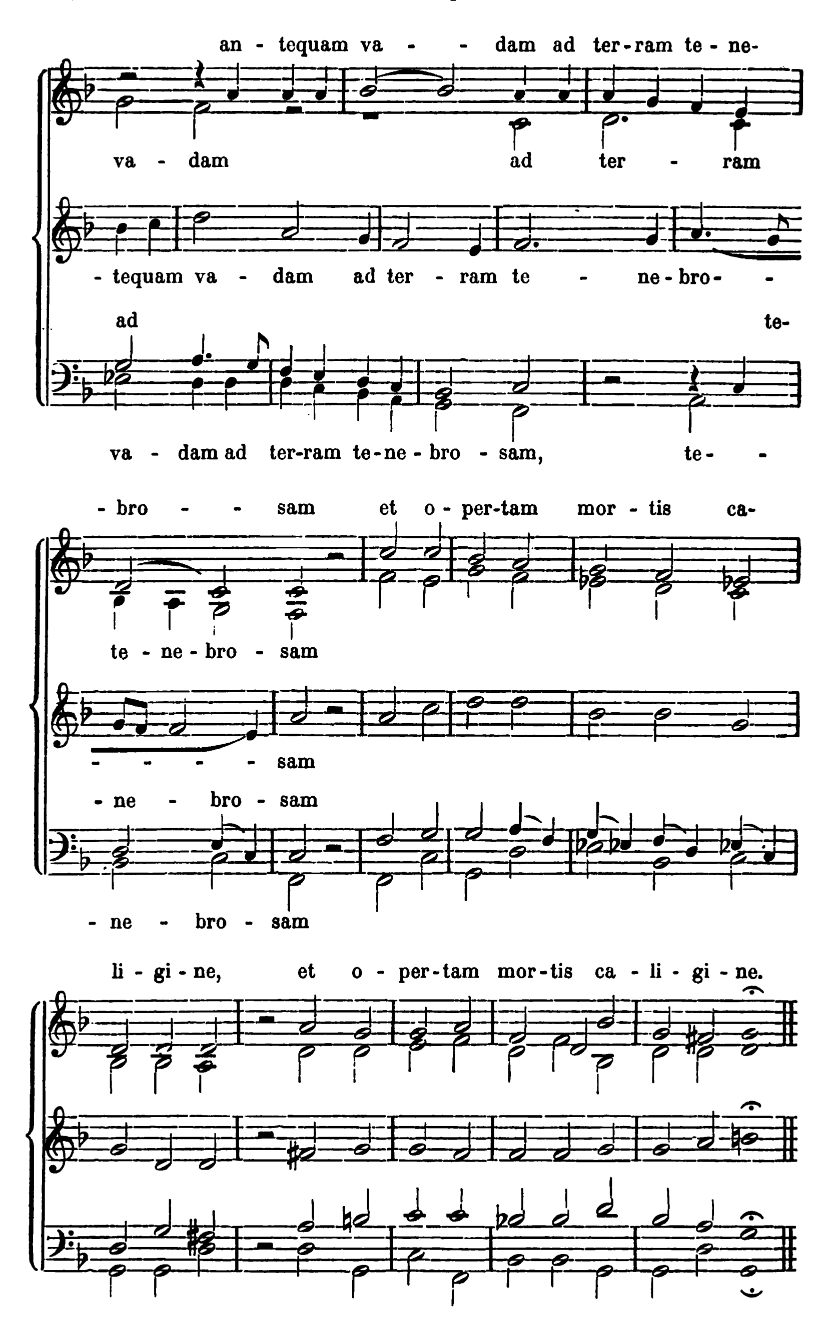
Darauf wieder: *»antequam vadam«* und *»et opertam«*, wie im ersten Teil.

Eine große Geschlossenheit der Form, Einheitlichkeit wird dadurch erreicht. Nicht nur durch die altniederländische Art des am Ende jedes Hauptteils sich wiederholenden Refrains werden die beiden Teile in Beziehung gesetzt. Alle Motive sind miteinander nahe verwandt. In jedem dieser Motive spiegelt sich die Grundstimmung des Ganzen wieder: tiefe Niedergeschlagenheit (die absteigende Tonleiter), gepreßte Klage, das Motiv:



Stücke wie dieses mögen vielleicht nicht ohne allen Einfluß gewesen sein auf die Gestaltung der instrumentalen ricercar und canzone, in denen das Prinzip eines einzigen, allen Themen zugrunde liegenden Hauptmotivs durchgeführt wird. Um die Tiefe des musikalischen Ausdrucks deutlich zu machen, sei hier nur ein kleines Bruckstück, der Refrain am Schlusse der beiden Teile, wiedergegeben:




an - tequam va - - dam ad ter - ram te - ne-
va - dam ad ter - ram
- tequam va - dam ad ter - ram te - ne - bro- -
ad te-
va - dam ad ter-ram te - ne - bro - sam, te- -
- bro - - sam et o - per-tam mor - tis ca-
te - ne - bro - sam
- - - - sam
- ne - bro - sam
- ne - bro - sam
li - gi - ne, et o - per - tam mor - tis ca - li - gi - ne.

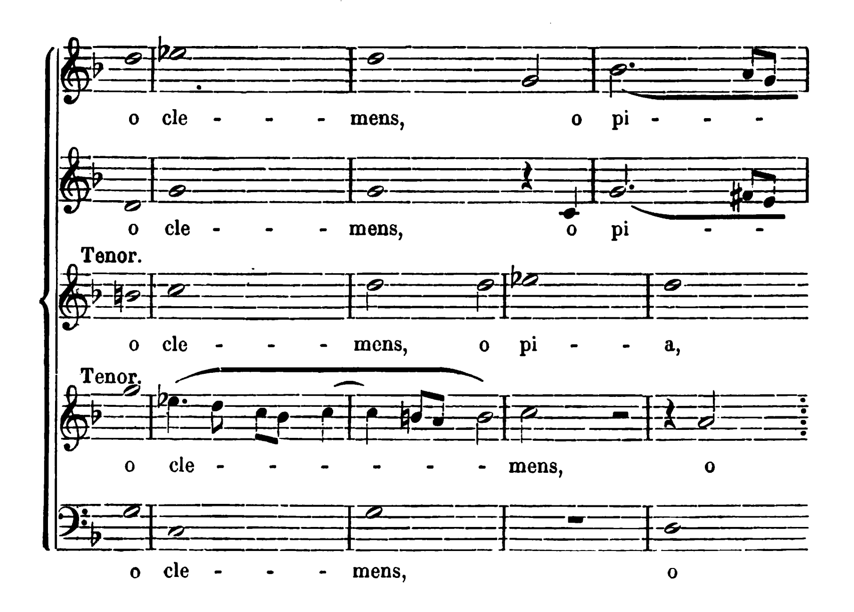
Zu den Bußgesängen dieses Bandes gehören außerdem: *Domine secundum actum meum*; *Parce mihi Domine*; *Tribulationes civitatum audivimus.* Die Motette *Domine secundum actum meum* hat ihren Mittelpunkt bei der Stelle: »Majestatem tuam«. Hier tritt, wie oft bei Höhepunkten in Palestrinas Werken, mitten im kontrapunktischen Geflecht plötzlich der akkordische Zusammenklang aller Stimmen ein, mit mächtig erhabener Wirkung. Sie liegt hier nicht nur in dem schlagenden, einfachen Rhythmus, sondern auch in den überraschenden Harmonienfolgen:

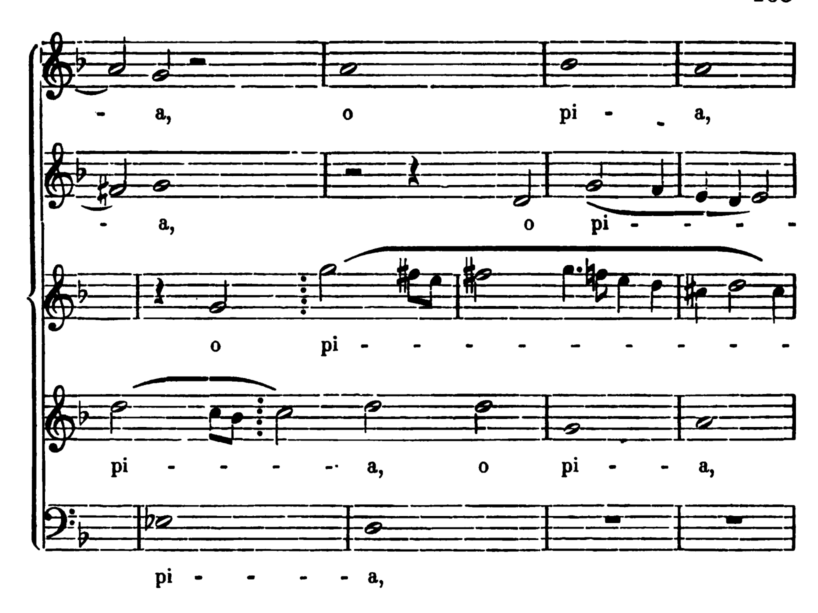


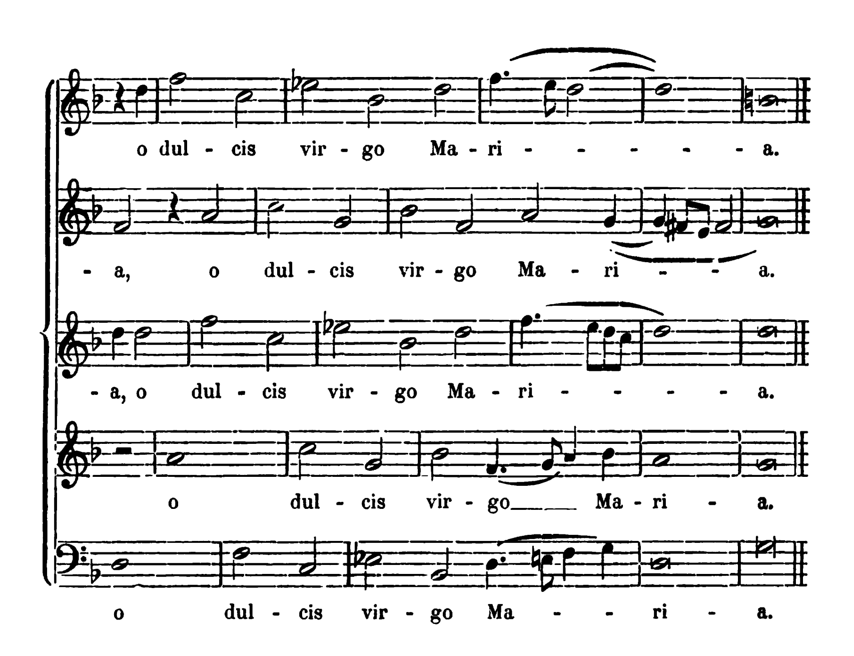
Die Motette: *Parce mihi Domine* erreicht erst im zweiten Teil ihren Höhepunkt. Im ersten Teil fällt besonders die eindringlich deklamierte Stelle auf: »Quid est homo quia magnificas eum?« Im zweiten Teil häufen sich die ausdrucksvollen Züge. Bald zu Anfang das »peccavi«: Stimme auf Stimme drängt sich heran, um ihr demütiges »peccavi« inbrünstig zu beten; etwas weiterhin die wachsende Erregung bei den Worten: »o custos hominum«; malende Züge tauchen auf, wie die strikte Gegenbewegung von Sopran und Baß bei der Stelle: »contrarium tibi«, der ganz langgehaltene Akkord aller fünf Stimmen bei »gravis«, dabei springt die Unterstimme auf ihren tiefsten Ton, das tiefe *B*, das sie sonst im ganzen Stück nicht ein einziges Mal berührt. Die tiefernste Motette *Tribulationes civitatum* gipfelt in dem Refrain am Schlusse der beiden Teile: »Domine miserere.«

Zu diesen düstern Stücken steht im starken Gegensatz eine Reihe glänzender, strahlender Stücke, von denen *Exultate Deo adjutorio nostro* und *Tempus est ut revertar* vielleicht die vorzüglichsten sind. Stücke ersten Ranges sind *Aegypte noli flere* und *Surge Petre*, besonders das letztere reich an ausdrucksvollen Zügen.

Schließlich ist dieser Band ausgezeichnet durch eine Reihe der allerschönsten Marienmotetten. Zum Lobe der heiligen Jungfrau hat Palestrina auch in der Motette Töne gefunden, die in ihrer Milde, Reinheit und hinreißenden Schönheit wohl unvergleichlich genannt werden dürfen. Das *Salve regina* am Ende des Bandes, die letzte Motette, die Palestrina überhaupt veröffentlichte, schließt sein Motettenwerk in einer ebenso erhabenen Weise ab, wie Beethovens op. 111 das Sonatenwerk des jüngeren Meisters. Das *Salve regina* gehört zu den herrlichsten Offenbarungen Palestrinas. Abschnitt für Abschnitt eine schlagende Vertonung des Hymnus; man betrachte im ersten Teile das inbrünstige »ad te clamamus«, das über alle Maßen ausdrucksvolle »gementes et flentes«, das traurig dahinziehende »in hac lacrimarum valle«, im zweiten Teile die zauberhafte Stelle »illos tuos misericordes oculos«, — da leuchtet es wirklich wie im überirdischen Glanz, das feierliche »et Jesum tuum benedictum filium« und endlich den überwältigenden Schluß: »o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria!«




a, o pi a,
a, o pi
o pi
pi a, o pi a,
pi a,


o dul - cis vir - go Ma - ri - a.
a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a.
a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a.
o dul - cis vir - go Ma - ri - a.
o dul - cis vir - go Ma - ri - a.

Die anderen Marienmotetten kommen diesem herrlichsten Stück der Gattung alle nahe. In der Motette *Ave trinitas sacrarum* ist es wiederum der Schluß von der Stelle an »o mater, o dulcis, o pia«, in dem eine fast ekstatisch sich hingebende Inbrunst zu Tönen wird; herrlich deklamiert der erste Tenor den Abschluß:



Das ganze Stück ist Note gegen Note in ganz einfachem Stil gesetzt, fast homophon und doch jede Stimme im schönsten Gesang hinfließend. Durch die zarte koloristische Abtönung, die immer wechselnde Gruppierung der Stimmen versteht Palestrina — eines seiner eigensten Geheimnisse — gerade in so einfachen Stücken zauberhafte Klangwirkungen zu erzielen. Noch zwei andere Stücke gehören dieser Gruppe an: *Gaude gloriosa* und *Ave regina coeli.* Beide fallen durch das äußere Notenbild schon auf. Sie heben sich von den meisten Motetten Palestrinas dadurch ab, daß in ihnen viel weniger Silben auszusprechen sind als sonst auf die gleiche Anzahl Takte. Das *Ave regina* z. B. hat 169 Silben auf 65 Takte verteilt; eine aufs Geratewohl damit verglichene Motette *Videns secundus salvatorem* hat in 65 Takten 203 Silben, meistens kommen auf denselben Raum noch mehr Silben, bis zu 250 ungefähr. Palestrina ist hier wohl absichtlich in der Textbehandlung so verfahren, die vielen welligen Vokalisen, die wenigen Konsonanten tragen zu dem milden Klang nicht wenig bei; die Deutlichkeit der Aussprache wird auch durch diese Sparsamkeit gefördert, fast jede Silbe sondert sich klar und fest von dem flüssigen Hintergrund der anderen Stimmen ab.

Die vierstimmigen Motetten Palestrinas (Band 5 der Gesamtausgabe) füllen zwei Bücher, 1563 und 1581 erschienen. Das erste Buch, die *Motecta festorum totius anni*, *cum communi sanctorum* gehört zu den verbreitetsten Werken des Meisters. Von 1563—1622 sind wenigstens zehn verschiedene Auflagen bekannt. An künstlerischem Wert stehen die vierstimmigen Motetten im Ganzen den fünf- und mehrstimmigen kaum nach. In Form und Technik des Tonsatzes schließen sie sich den anderen Motetten eng an. Mit dem ersten Buche der vierstimmigen Motetten eröffnete Palestrina wenn nicht seine Tätigkeit, so doch seine Publikationen als Motettenkomponist. Die Zusammenhänge mit Josquin, die sich gerade hier zeigen, hat schon Ambros aufgewiesen. Gleich

die erste Motette *Dies sanctificatus*, von Alters her ein vielbewundertes Meisterstück, gehört zu den Stücken, die in der Anlage auf Josquin zurückweisen. Ein festlicher Klang von großer Kraft und Schönheit ist diesem Stücke eigen. Wie würdevoll und einladend ist der Anruf: »venite gentes«, wie handgreiflich gezeichnet die Stelle: »descendit lux magna«, wie freudig bewegt der Schluß: »exultemus et laetemur«. Auf die merkwürdig ergreifende Wirkung der Stelle: »cui Christus in cruce« in der Motette: *Valde est honorandus* hat Ambros schon aufmerksam gemacht: »es ist ein Moment, als verstummen die tausend Stimmen der Erde, um fremden Klängen aus fernen, tiefen Himmeln voll Ehrfurcht zu horchen«. In der Motette: *Tribus miraculis ornatum* ist besonders bemerkenswert die Klarheit und Eindringlichkeit, mit der die Textworte zu ihrer Geltung kommen, das »hodie«, mit dem die Erzählung eines jeden der drei Wunder beginnt, fällt stark ins Ohr, — es wirkt gleichsam wie ein Aushängeschild. Einige Motetten bieten interessante Beispiele für die schon früher angedeutete Art der thematischen Arbeit, die Palestrina manchmal verwendet, so besonders: *Nos autem gloriari oportet* (für das hl. Kreuzfest). Das erste Thema, in seine zwei Hauptmotive zerlegt, dient fast allen Einzelabschnitten des ganzen Stückes als thematisches Material.

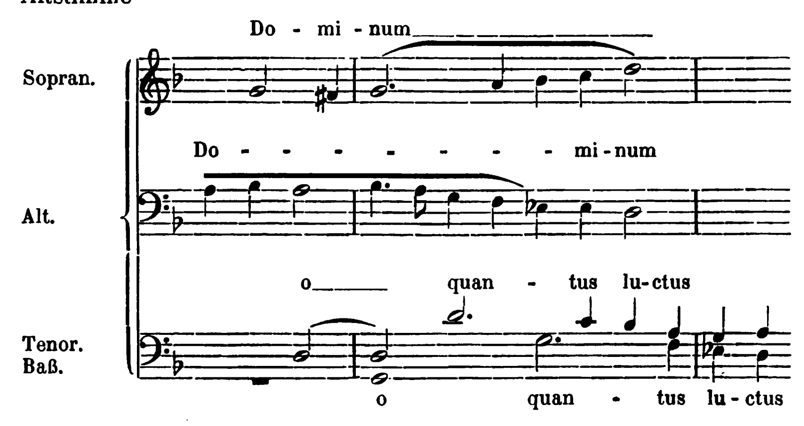


Der Quintensprung (a) oder die rücklaufende Wechselnote (b) kommen in allen Motiven vor, mehrere mal sogar beide zugleich. Ähnlich ist für die Motette: *Veni sponsa Christi* der Terzenschritt abwärts motivisch wichtig.

Die Cäcilienmotette: *Dum aurora finem daret* zeigt in der zweiten Hälfte, auf dem eigentlichen Höhepunkte, merkwürdige Behandlung der Deklamation. Die wichtige Stelle: »abjicite opera tenebrarum« wirkt dadurch so eindringlich, daß sie meistens von nur einer Stimme ganz scharf deklamiert wird, während die anderen Stimmen sich auf langen Koloraturen ausruhen.

In manchen Marienmotetten fällt auch hier die geringe Anzahl der auszusprechenden Silben auf, die Verwendung langer welliger Koloraturen in mehreren Stimmen zugleich, offenbar um milden, weichen Klang zu erreichen. Dieser Art sind z. B. das *Salve regina*, das *Ave regina* im zweiten Buch. Als Gegenstück dazu könnte man die Motette *Fundamenta eius in montibus* be-

zeichnen. Sie ist ausgezeichnet durch sehr kräftige Rhythmen und scharf gespitzte Deklamation, fast in jedem einzelnen Takt werden vier Silben ausgesprochen. Die genannten Marienmotetten samt einigen anderen, *Alma redemptoris mater*, *Ave Maria* sind Stücke von einer himmlisch verklärten Schönheit. Zumeist für vier hohe Stimmen gesetzt, drei Soprane und Alt, oder Tenor, sind sie voll jener zauberhaften Klänge, die Palestrina gerade den Mischungen der hohen Stimmen abzugewinnen weiß. Die gregorianischen Melodien klingen in allen ziemlich deutlich durch. Mit ganz anderer Wirkung sind die hohen Stimmen benutzt in *Pueri Hebraeorum* — ein Jauchzen von Kinderstimmen, ein reiner Jubelklang der entzückendsten Art. Zu den herrlichsten Stücken des ersten Buches gehört die Allerheiligen-Motette: *Salvator mundi salva nos.* Die ergreifend schöne und tiefe Motette: *Nativitas tua Dei genitrix* hat ihren Mittelpunkt an der Stelle: »Christus Deus noster«. Wie ein schimmernder Lichtstrahl wirkt dort der Eintritt des *D*dur-Akkordes unmittelbar nach *d*moll. Hervorragend ausdrucksvoll ist die Stelle »o quantus luctus«. Der beredte Oktavsprung im ersten Motiv bewirkt im Verlauf der Durchführung Stimmkreuzungen von außerordentlicher Klangwirkung. So wird z. B. im sechsten Takt die Altstimme

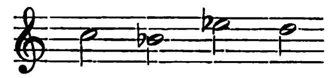


unter den Baß und Tenor geführt. Gegen das Ende hin erscheinen sehr wirksame Tonmalereien auf »gaudere«, tanzartig:



auf »flere« ernste, tiefe Harmonien, langgezogene Akkordreihen. Eine seltene Ausnahme weist die Motette: *Tollite jugum* auf,

sie ist nämlich durchweg im dreiteiligen Takt notiert. Für die Gestaltung ihrer Themen ist bedeutsam das Motiv[1]

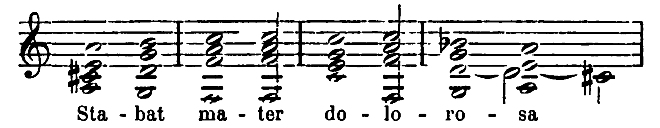


das überall her aus diesem Stück hervorlugt. Im zweiten Buch stehen einige Bußgesänge, ergreifende Stücke voll bitterer Klage: *Domine, quando veneris*; *Heu mihi, Domine*; das tiefumschattete *Super flumina Babilonis*, eines der bekannteren Stücke Palestrinas.

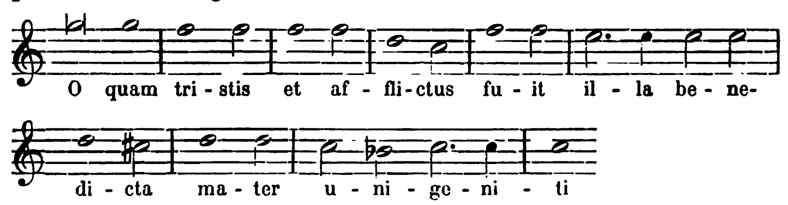
Band sechs und sieben der Gesamtausgabe enthalten jene Motetten, die bei Palestrinas Ableben von ihm noch nicht veröffentlicht worden waren. Band sechs bringt überwiegend acht- und sechsstimmige Motetten, nur zwei zu fünf Stimmen, *Tu es pastor ovium* und den dazu gehörigen zweiten Teil: *Quodcumque ligaveris.* Es sind feierliche Stücke von majestätischer Haltung, ausgezeichnet durch sehr eindringliche Deklamation — man betrachte etwa die nochmals wiederkehrende Stelle »tibi tradidit Deus«, die durch scharfe Deklamation und daktylischen Rhythmus (obschon im geraden Takt notiert) sehr plastisch dasteht. Von den sechsstimmigen Stücken möchte vielleicht der Vorzug vor allen anderen gebühren dem lichten, strahlenden, freudevollen Himmelfahrtsgesang: *Assumpta est Maria.* Zu dem »gaudete et exultate« in der Mitte, im dreigeteilten Takt, mit dem wechselnden Ineinandergreifen der hohen und tiefen Stimmen könnten die Engelscharen des Fra Angelico ihren holden Reigen schlingen. Das Schwergewicht dieses Bandes auch in künstlerischer Hinsicht liegt jedoch bei den doppelchörigen achtstimmigen Motetten. Das *Stabat mater* ist unzweifelhaft unter den zahlreichen Meisterstücken dieses Bandes das hervorragendste. Es ist überhaupt eines der kostbarsten Besitztümer des ganzen kirchlichen Musikschatzes. Von Alters her ist es gepriesen worden. Das Stück ist von jener Einfachheit, hinter der sich die größte Kunstfertigkeit verbirgt — fast durchweg ist Chor gegen Chor gesetzt, homophon, in Masse, scheinbar fehlt die feinere Arbeit in der Stimmenführung und die Achtstimmigkeit wird quantitativ wenig ausgenutzt, auf Tonmalerei fast ganz verzichtet. Dafür sind aber die melodischen Motive, die Harmonien, Kadenzen, Rhythmen mit größter Kunst ausgewählt, die wenigen Lichter mit sicherstem Blick und fester Hand aufgesetzt; das Ganze ist in seiner Einfachheit unmittelbar eindringlich, ergreifend im Ausdrucke feiner Abstufungen des schmerzlichen

[1] Wiederum deutlicher Anklang an das schon bei Isaak, Josquin u. a. aufgewiesene Wandermotive. Vgl. S. 40, 63.

Mitgefühls, von leiser Wehmut bis zum tränenerstickten Schluchzen, zum Aufschrei. Von dramatischer Wirkung ist natürlich nichts zu spüren, kein Versuch, die Szene der Kreuzigung zu schildern; es ist, als hörte man nur die Stimmen der Umstehenden, die als neugierige Zuschauer, an der Handlung selbst unbeteiligt, dennoch zum lebhaftesten Mitgefühl hingerissen werden. Der ganze erste Teil beschäftigt sich mit dem Ausdruck dieser Gefühle des teilnehmenden Schmerzes. Drei Akkorde von seltsam feierlicher Wirkung eröffnen das Stück,

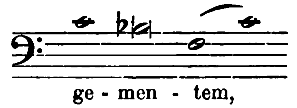


jene Dreiklangsfortschreitungen, in Gegenbewegung sich auseinander faltend, die man von jeher als ein Hauptkennzeichen des Palestrina-Stils bezeichnet hat — eine Annahme, die, nebenbei gesagt, nur sehr bedingt richtig ist. Hier ist die Wirkung die, als ob man auf etwas ganz Außerordentliches, Unerhörtes geleitet wird. Für den ganzen ersten Teil haben diese drei Akkorde eine Art leitmotivischer Bedeutung; sie kehren mit geringen Veränderungen wieder bei den Stellen: »juxta crucem; quis est homo, Christi matrem; pro peccatis suae gentis; vidit Jesum in tormentis«. Was den Rhythmus angeht, so ist, wie schon in den ersten Takten, für das Ohr der dreiteilige Takt im ganzen Stück vorherrschend, obschon es mit Ausnahme einer Episode in der Mitte, im geraden Takt geschrieben ist. Von Zeit zu Zeit tritt zwischen die dreiteiligen Takte ein vierteiliger, der dann wie eine breite Dehnung, ein nachdrücklicher Accent wirkt. Von der eigentümlichen Wirkung solcher wechselnder Rhythmen können schon die angeführten Anfangstakte einen Begriff geben: der erste Takt, »Stabat« und die Kadenz im vierten Takte auf »-rosa« breit gedehnt gegenüber den flüssigeren Mitteltakten. Man prüfe nun Takt für Takt nach, wie Palestrina durch dieses einfache Mittel der Dehnung die wichtigen Worte wirksam hervorgehoben hat. Etwa an dieser Stelle, einer der packendsten des ganzen Werkes:



Wie treffend die doppelte Dehnung (drei Ganze anstatt drei Halben) auf dem Ausruf »O quam«, der außer dem Accent dazu noch durch den Zusammenklang aller acht Stimmen, die hier zum ersten Male vereint sind, Wucht erhält, durch die hohe Lage der einzelnen Stimmen schließlich schneidende Schärfe! Wie wirksam treten die beiden vierteiligen Takte »illa benediota« und »unigeniti« aus den sie umgebenden dreiteiligen hervor, wie sinnvoll sind gerade diese Worte so unterstrichen! Ähnliches ließe sich an einem Dutzend anderer Stellen aufweisen.

Bei näherem Zusehen findet man in diesem auf den ersten Blick fast dürftig aussehenden Stimmgefüge doch auserlesene Feinheiten der Stimmführung, von denen eine jede gerade wegen der Klarheit und Einfachheit des Stimmgewebes ihre volle Wirkung tut. Wie viele schöne Einfälle bleiben doch sonst in verwickelten Partituren auf dem Papier stehen! Man beachte z. B., wie ausdrucksvoll fast eine jede der spärlich eingefügten Fiorituren wirkt, etwa der schluchzerartig im Quintensprung sich hebende Baß bei dem Wort »gementem«:



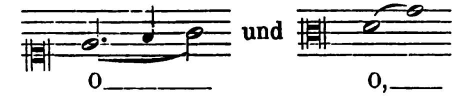
das Hin- und Herwinden des Tenors bei der Stelle »dolentem«:



die anschaulich wirkende Koloratur auf »pertransivit gladius« im Alt:



vorher die schneidende Sopranführung auf demselben »pertransivit«, die seufzenden Figuren bei »O quam tristis«,



das Auslaufen der Tenorstimme auf »afflicta«:



So geht es weiter, das ganze Stück hindurch; die Fioritur dient nicht nur als äußerlicher Schmuck, sondern sie ist Ausdrucksmittel und wird nur da angewendet, wo das Wort einen besonderen Nachdruck haben soll. Am schönsten ist dies Kunstmittel am Ende eines jeden der zwei Hauptteile verwendet; die längsten Fiorituren sind in beiden Fällen bis auf die Schlüsse aufgespart, wirken dort aber ungemein stark, so das »emisit spiritum«, ein wahrhaftiges Aushauchen des Atems, und das wie in Verzückung gedehnte »paradisi gloria«. Im zweiten Hauptteile wenden sich die Zuschauer der ergreifenden Handlung gleichsam ab von dieser, dem eigenen Seelenheil zu. Diesem Gebet um Erlösung durch die Leiden des Heilands, um das ewige Leben im Paradiese hat Palestrina Töne von ergreifender Schönheit gegeben, die besonders im Schlußabschnitt »quando corpus morietur« gewaltig wirkt. Ein erheblicher Teil der Wirkung beruht auf Kontrastklängen, scharf gegeneinander gestellten Klangfarben verschiedener Art. Das stärkste Mittel, die Vereinigung aller acht Stimmen, ist, wie schon angedeutet, sehr sparsam angewendet, im ersten Teil nur an drei, im zweiten, längeren an fünf Stellen, immer nur während weniger Takte. Diese acht Stellen sind aber ausnahmslos von ganz besonders starkem Klang- und Ausdruckswert. Im zweiten Teil ist in dieser Hinsicht die Stelle »juxta crucem« besonders erwähnenswert. Einem solchen achtstimmigen Vollklang folgt hier ein zarter Kontrastklang, vier hohe Stimmen, zwei Soprane, Alt und Tenor, aus jedem der beiden Chöre je zwei Stimmen; bei der Stelle »fac ut portem« wiederum voller Doppelchor, achtstimmig, dreieinhalb Takte lang, darauf Kontrastklang, aber der entgegengesetzten Art, vier tiefe Stimmen, Alt, zwei Tenöre, Baß, »passionis fac consortem«. Ein paar Takte später wieder Kontrastklang, hohe Stimmen, diesmal aber nur drei. Diese wenigen herausgegriffenen Beispiele lassen gleichwohl genügend erkennen, wie hier der naheliegenden Schablone aus dem Wege gegangen wird. Gerade so ins Ohr fallende Kontrastklänge nutzen sich schnell ab, wenn nicht für feine Varianten gesorgt ist. Auch in solchen kleinen Zügen zeigt sich die ungemein große geistige Belebtheit, die Palestrina auszeichnet. Es sei schließlich noch auf eine gewisse thematische Einheitlichkeit gedeutet, die das ganze Stück hindurch zu verfolgen ist — die stufenweise absteigende Skala bis zur Quarte oder darüber hinaus beherrscht merklich fast alle Motive.

Unter den übrigen achtstimmigen Stücken des Bandes finden sich nicht wenige, die ersten Ranges genannt werden dürfen, so z. B. das (seit langem berühmte) *Sub tuum praesidium* mit seiner wunderbaren Mischung von Milde und Majestät, das ernste *Fratres*

ego enim accepi, mit der herrlichen Steigerung bei »gratias agens«, einer großartigen Gebärde des Segnens vergleichbar, *O Domine, Jesu Christe* mit seinem eindringlichen Flehen bei »te deprecor«, dem überschwänglich aufwallendem Schlusse »morsque tua sit vita mea«. *O bone Jesu* hat stellenweise auffallende Ähnlichkeit mit dem bekannten sechsstimmigen Stück (im dritten Bande), das aber doch den Vorzug verdient wegen des noch gesättigteren Ausdrucks der Empfindung, der noch knapperen Fassung[1].

An den Motetten dieses und des letzten, siebenten Bandes kann man die achtstimmige Schreibart in allen ihren Abarten so gut kennen lernen, wie sonst vielleicht an keiner einzelnen Stelle der ganzen Motettenliteratur, soweit sie gegenwärtig vorliegt. Es seien in aller Kürze Hindeutungen auf die Hauptunterschiede gemacht.

Von der einfachsten Art sind Stücke wie *Lauda Sion salvatorem* und *Veni sancte spiritus* (im siebenten Band), eigentlich nur ein Alternieren zwischen zwei vierstimmigen Chören, die sich in den Vortrag einer langgedehnten, durchaus homophon gesetzten Melodie teilen, durchaus antiphonisch, lied- oder richtiger hymnenartig, mit völligem Ausschluß auch der geringsten kontrapunktischen Verwicklung; nur ganz am Schluß treten beide Chöre für ein paar Takte zusammen. Notengetreue Wiederholungen der einzelnen Melodieabschnitte, das zweitemal vom andern Chor mit neuem Text aufgenommen, also dem Strophenlied sehr ähnlich. Besonderer Erwähnung wert ist es, daß diese sehr ausgedehnten Stücke durchweg im dreiteiligen Takt geschrieben sind, den Palestrina sonst ganze Stücke hindurch fast nie anwendet. Es sind zweifellos Stücke, die für ein ganz naives Publikum geschrieben, absichtlich möglichst populär gehalten sind — der dreiteilige Rhythmus, fast tanzartig, zeigt das auch an, vielleicht für die einfachen Leute, die bei Filippo Neris Andachten sich an der erbaulichen Musik erfreuen wollten. Daß es auch in diesen fast ärmlich aussehenden Stücken an Feinheiten nicht fehlt, versteht sich bei Palestrina von selbst.

Dieser Gattung zunächst stehen Motetten, wie *Redemptoris mater* (sechster Band), die drei *Victimae Paschali* (siebenter Band), die eigentlich vierstimmige Stücke sind, abschnittweise auf zwei vierstimmige Chöre verteilt; auch hier nur ganz vereinzelt, gewöhnlich erst ganz am Schluß Zusammenwirken beider Chöre während einiger Takte. Die Faktur jedoch ist die der gewöhnlichen vierstimmigen

[1] Der eben erschienene Supplementband der Palestrina-Ausgabe, Bd. 33 (s. Vorwort von Haberl), weist in der Tat nach, daß das achtstimmign *O bone Jesu* als op. dubium anzusehen ist. Auch das achtstimmige *O Domine Jesu* ist nicht ganz sicher beglaubigt.

Motette, von Strophenlied und rein homophoner Behandlung ist hier nichts zu spüren.

Ein dritter Typ wird vertreten durch Stücke wie *Congratulamini mihi omnes*, *Haec dies est praeclara* (siebenter Band). Hier herrscht wirkliche Doppelchörigkeit vor, ein lebhaftes Dialogisieren zwischen beiden Chören. Der eine Chor wiederholt entweder notengetreu oder in kenntlicher Nachahmung, was der andere eben zuvor zu dem gleichen Texte gesungen hatte. Die achtstimmigen Stellen sind viel zahlreicher, sehr häufig setzt der eine Chor ein, bevor der andere seine Phrase ganz beendet hat. Gerade diese Gattung bevorzugt Palestrina.

Eine Mischung des zweiten und dritten Typs weist z. B. *Ave regina* des siebenten Bandes auf. Zunächst, der zweiten Art entsprechend, vierstimmige, polyphone Motette auf zwei Chöre verteilt, dann Dialogisieren der beiden Chöre.

Auch andere Varianten kommen vor, wie z. B. das zweite *Redemptoris mater* im siebenten Bande, das eigentlich eine vierstimmige Motette ist; der erste Chor singt die erste Hälfte, der zweite Chor die zweite Hälfte, am Schluß beide zusammen, aber so, daß beide Chöre genau dasselbe singen, einfach Verdoppelung des einen Chors durch den andern. Dieses ziemlich kunstlose und bequeme Verfahren übt Palestrina sonst für gewöhnlich nicht; es muß aber besonders darauf hingewiesen werden, weil später im 17. Jahrhundert gerade deutsche Komponisten sich dieser primitiven Art gerne bedienten.

Eine andere Abart, bei Palestrina häufig, kommt dadurch zu stande, daß zu Beginn der zweite Chor nicht die Phrase aufnimmt, die der erste Chor vorgetragen hatte, sondern mit dem folgenden Textabschnitt das Stück fortsetzt, auch in der Musik etwas ganz neues bringend. Darauf aber lenkt das Stück in die Bahn des dritten Typs ein und wird dialogartig, mit korrespondierenden Phrasen der beiden Chöre, weitergeführt. Beispiele dafür bieten im siebenten Band die Motetten: *O admirabile commercium*, *videntes stellam magi*; *Ecce veniet dies illa*; *Dies sanctificatus*.

Als fünfte Gattung wären zu nennen Stücke wie *Omnes gentes* (siebenter Band), in denen zwar die Trennung in zwei Chöre deutlich durchgeführt ist, aber der vierstimmige Satz, umgekehrt wie in der anderen Gattung, gegen den achtstimmigen merklich zurücktritt; fast die Hälfte des Stückes, 42 von 106 Takten wird durch die Achtstimmigkeit beherrscht. Ähnlich gestaltet ist die Motette *O pretiosum et admirandum* (Band sieben), *Beata es virgo Maria* (Band sechs). In solchen Stücken, wo es offenbar darauf ankam, vollen, reichen Klang aus den Stimmen zu ziehen, bedient sich Palestrina bisweilen eines vereinfachten Verfahrens

der Stimmführung (ganz entgegen seiner Schreibart im allgemeinen), die im 17. Jahrhundert wiederum aufgegriffen wurde und als sehr bequem Beliebtheit gewann. Wo alle acht Stimmen zusammensingen, geschieht dies bisweilen in der Art, daß die korrespondierenden Stimmen, obschon voneinander verschieden, einander doch nur paraphrasieren. So entsteht rauschende Fülle, ein wirklich achtstimmiger Klang, ohne daß der Komponist sich mit der feinen Führung von acht Einzelstimmen abzumühen brauchte. Freilich fehlt solchen Stellen der Schwung, die Belebtheit, die Farbe, die Palestrina sonst zu erreichen weiß, wenn es ihm darauf ankommt. Man mache sich das Verfahren klar an dem folgenden Bruchstück aus *Beata es virgo Maria* (siebenter Band), durch Vergleich der Einzelstimmen des ersten Chors mit den entsprechenden des zweiten.



Besonders die Übereinstimmung der beiden Alte und Bässe ist auffallend. Aus einem anderen, noch deutlicheren Beispiel seien der Kürze halber nur die Mittelstimmen einander gegenüber gestellt: (*Omnes gentes*, *plaudite*, Band sieben).



Es gibt als letzte Hauptgattung unter den achtstimmigen Motetten solche, in denen die Doppelchörigkeit absichtlich verwischt ist und ein reicher, polyphoner Satz für acht Einzelstimmen geschrieben wird. Derart sind *Caro mea vere est cibus* und *Hic est panis* im sechsten Band. Einige längere Motetten, wie *Et ambulabant gentes* und das *Stabat mater* (beide im sechsten Band), sind formell interessant durch Mischungen der verschiedenen Formtypen.

Im Einzelnen versteht Palestrina diese Typen, obschon er sich nie von ihnen weit entfernt, durch geistreiche Züge aller Starrheit zu berauben. Gern variiert er insbesondere die dritte dialogisierende Gattung dadurch, daß der antwortende Chor einen Ton tiefer das Motiv aufnimmt. Wie geistreich und interessant ist etwa die Antwort des zweiten Chors gefaßt am Anfang des *Hodie gloriosa semper virgo* (sechster Band).



Der Sopran ist bei der Antwort nur einen Ton tiefer gestellt, der Baß jedoch eine Quarte tiefer, ohne im übrigen seinen melodischen Gang verändert zu haben. Es wird also die Phrase nicht einen Ton nach unten transponiert, sondern sie erhält ganz neue Harmonisierung, obschon Sopran und Baß in der melodischen Linie sich kaum verändert haben. Genau derselbe Kunstgriff macht zu Beginn des *Sub tuum praesidium* so schöne Wirkung; ähnlich ist eine Stelle des *O Domine Jesu Christe* beantwortet, hier wird der Sopran eine Terz tiefer, der Baß eine Quinte tiefer gestellt; die Mittelstimmen hahen veränderten Gang:



wird beantwortet:



Palestrina kennt auch jene venezianischen Klangmischungen hoher und tiefer Stimmen, obgleich er sie im achtstimmigen Satz nur wenig anwendet. Nur im siebenten Band kommen drei

Motetten dafür in Betracht, die beiden ersten *Victimae Paschali* (für zwei Soprane, Alt, Tenor — zwei Altstimmen, Tenor, Baß und zwei Soprane, Alt, Tenor — Alt, zwei Tenöre, Baß) und *O pretiosum et admirandum* (für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Alt, zwei Tenöre, Baß).

Die acht vierstimmigen Motetten aus der Bibliothek des Collegio Romano entfernen sich von der üblichen Satzart insofern, als sie insgesamt für seltener gebräuchliche Stimmkombinationen geschrieben sind, fünf davon nur für mittlere Stimmen, drei Altstimmen und Tenor, eine für drei Tenöre und Baß, die übrigen zwei für hohe Stimmen, drei Soprane und Alt. Sie sind also im Tonumfang sehr beschränkt, umfassen noch nicht einmal zwei Oktaven, noch weniger, als wir bei dem Satz für Männerquartett verwenden können. Ihr musikalischer Gehalt ist nichtsdestoweniger zum Teil köstlich. Unter ihnen befindet sich die Motette: *Princeps gloriosissime Michael*, von der Ambros sagt, es sei in ihr wie »lauter Licht und Feuerglanz«. Ein Gegenstück ist das ernste, andächtig flehende *Deus qui animae famuli* für Männerstimmen allein.

Im siebenten Bande der Gesamtausgabe fallen einige Kompositionen auf, die man für Palestrina wohl seltene Ausnahmen nennen darf, nämlich etliche Motetten für zwölf Stimmen, in drei Chören. Sonst geht Palestrina über acht Stimmen fast niemals hinaus. Nur zwei Kompositionen zu neun Stimmen von ihm bekannt (31. Band, ein *Miserere mei Deus*, und 32. Bd. *Benedictus Dominus*). Zehn- und sechszehnstimmige Stücke von ihm kennt man überhaupt nicht. Die zwölfstimmigen Stücke können an echtem Prunk und Pomp, an Kraft, Fülle und Adel des Klanges mit den besten venezianischen Mustern wetteifern. Am wirksamsten ist vielleicht das *Ecce, nunc benedicite Dominum*, mit seinem grandios gewölbten Ausklang, über den markigen Bässen, im festen Schritt gleichmäßiger Longen, wie auf Quadersteinen errichtet. Diesen zehn Schlußtakten unmittelbar voran geht ein packender, koloristischer Effekt, mit den einfachsten Mitteln erreicht, beim ersten Eintritt der Worte: »qui fecit coelum et terram«. Sie sind auf die drei Chöre verteilt, wie folgt:



Der erste Chor in mittlerer Tonlage, der zweite auf »coelum« hoch, der dritte auf »et terram« in der Tiefe; gerade dieser tiefe Akkord (man singe ihn ganz leise) nach dem vorhergehenden hohen, ist von bezauberndem Klang. — unmittelbar darauf wieder riesige Wirkung durch den Einsatz der großen Tonmasse, alle zwölf Stimmen zugleich.

Die römische Motette geht während des 17. Jahrhunderts in drei Richtungen auseinander. Da wird zunächst die Schreibart der Palestrinazeit ziemlich rein fortgesetzt. Dann entwickelt sich ein vielchöriger Stil, der noch über das hinausgeht, was man in Venedig geleistet hatte und schließlich wird der konzertierende Stil für wenige Solostimmen mit Generalbaß gepflegt. Von diesen drei Gruppen seien im Folgenden die ersten beiden betrachtet, also die reine Vokalmusik. Die konzertierende, kantatenartige römische Motette wird später mit der venezianischen gleicher Art zusammen behandelt werden, eben weil es sich da um einen ganz neuen Stil handelt, der nicht im Palestrinastil wurzelt.

Über die Leistungen der römischen Schule nach Palestrina unterrichtet man sich, was die a cappella-Stücke, die erste Gruppe angeht, am besten in Proskes »Musica divina«. Die beiden Nanino, die beiden Anerio, Soriano, Giovanelli, Agostini mögen vielleicht die wichtigsten Meister sein. Allen Motetten dieser Meister ist eine Familienähnlichkeit deutlich aufgeprägt, die nicht hindert, daß sich selbständige Züge ausbilden. Um diese aber bei den einzelnen Meistern genauer zu erkennen, bedürfte es einer eingehenderen Kenntnis ihrer Werke, als sie gegenwärtig möglich ist. Nur im Großen und Ganzen läßt sich Zutreffendes über sie aussagen; was zudem Ambros im vierten Bande seiner Musikgeschichte und Proske in der Vorrede seines Sammelwerkes zur Sache sagen, ist im Wesentlichen auch für die Gegenwart noch maßgebend.

Für die katholische Kirchenmusik, auch für die Motette hat diese römische Schule insofern eine ganz besondere Bedeutung, als sie allein von allen Schulen es vermocht hat, die Form in ihrer Reinheit auf längere Zeit hinaus zu erhalten. Im 17. Jahrhundert, als überall die neue, monodische Art, das Instrumentenspiel, der basso continuo in die Kirchenmusik übergriffen, hielt die päpstliche Kapelle das alte Ideal hoch, und wenn auch in Rom die neue Zeit an der Motette manche Spuren hinterlassen hat, so bewahrte die römische Motette bis ins 18. Jahrhundert hinein sich doch immer noch

einen ansehnlichen Teil der alten Weihe, Kirchlichkeit; sie unterscheidet sich dadurch sehr zu ihrem Vorteil von zahlreichen, halb theatralischen Kirchenstücken italienischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die erhaltende Kraft des römischen Stils ist so groß, daß sogar mitten in den Zentren der italienischen Oper, in Neapel und Venedig gegen die Wende des 18. Jahrhunderts auf ihre Anregungen hin eine neue Blüte der Vokalmotette entsteht; Meister wie Durante, Scarlatti, Leo Lotti sind hier zu nennen. Auch in Deutschland hat im 18. Jahrhundert der römische Stil nachgewirkt; J. J. Fux ist dafür ein klassischer Zeuge, schließlich ist Mozarts *Ave verum* ohne Palestrina kaum denkbar. Daß endlich im 19. Jahrhundert die Bestrebungen der Cäcilianer von Palestrina und seiner Schule ausgehen, sei hier nur nebenbei erwähnt.

Giov. Maria Nanino, der Freund Palestrinas, ist bekannt als einer der größten Techniker des Kontrapunkts durch seine kontrapunktischen Variationen, wenn man sie so nennen darf, über einen cantus firmus von Costanza Festa, 157 verschiedene Bearbeitungen dieses cantus zu zwei bis elf Stimmen. Dieses nur handschriftlich erhaltene Werk kennt man gegenwärtig nur durch das überschwängliche Lob, das Adriano Banchieri ihm zollt in seiner *Cartella musicale del Canto figurato* (Venedig 1614). Aber an einigen kleinen, dreistimmigen Stücken in Proskes Musica divina kann man wohl erkennen, mit welcher Eleganz und mit welcher gehaltvollen Geistesfülle sich Nanino über dem cantus firmus bewegt. Sie sind einem ähnlichen Werk entnommen, bestehend aus 30 kontrapunktischen Variationen über den nämlichen Kantus: *Motecta ut vulgo appellantur, varie et nova inventione elaborata . . . Venedig* 1586. In dem einen Stück: *Lapidabant Stephanum* steht der cantus firmus in langen Noten im Baß, die beiden Oberstimmen singen dagegen einen strengen Kanon im contrapunctus floridus. In der Motette: *Hic est beatissimus Evangelista* ist der cantus firmus der Mittelstimme übergeben, die Außenstimmen singen dagegen einen von dem ersten völlig verschiedenen Kanon. In dem dritten Stück bei Proske: *Laetamini in Domino* hat die Oberstimme das Thema, die Unterstimmen singen den Kanon. Bewunderswert ist es, wie Nanino jedesmal dem Ausdruck der Textworte gerecht wird und außer einem Kabinettstück des Satzes nun auch noch ein wertvolles Stück empfundener Musik bietet. Das vierstimmige Stück bei Proske: *Hodie Christus natus est* gehört vollends zu den meister-

lichsten Leistungen der Gattung; der Schwung der Linien darin ist von einer vollendeten Anmut, dabei eine Klarheit und Festigkeit der Umrisse, die nur einer Meisterhand so gelingen können. Ein wonnevolles Jubelgetön, ein hinreißend lebendiger, lichter Klang entströmt den vier hohen Stimmen; entzückend wirken die lautschallenden »Noe« und »Alleluja« in ihren volkstümlichen Melodien. Torchi (Band zwei) teilt aus diesem Werke drei andere Stücke mit, ein dreistimmiges *Exultent et laetentur* (c. f. im Baß, Kanon in bewegteren Rhythmen in den beiden Oberstimmen); ein dreistimmiges *Cantate Domino* (c. f. in der Mittelstimme, Kanon in den Außenstimmen); schließlich ein fünfstimmiges *Qui vult venire* (c. f. in der Oberstimme, dagegen ein dreistimmiger Kanon und eine freie Füllstimme, quinta pars, die mit »si placet« bezeichnet ist, also auch entbehrlich ist). Insbesondere das letztgenannte Stück ist von einer erstaunlichen Kunstfertigkeit. Ein doppelchöriges, achtstimmiges *O altitudo divitiarum* findet man auch bei Torchi, ein gutes Stück ohne besonders hervorragende Züge. Rochlitz teilt einige Naninosche Stücke mit. Das überaus einfache *Stabat mater*, in Form eines kurzen Strophenliedes, kann man kaum als Motette bezeichnen; es ist wahrscheinlich zur Gattung der Laudi spirituali gehörig. Ein homophon gesetztes vierstimmiges *Exaudi nos* ist ähnlich. Das fünfstimmige *Haec dies, quam fecit Dominus* ist ein feingegliedertes, freudig bewegtes, glänzend wirkendes Stück. Ein vierstimmiges *Diffusa est gratia* bei Lück [1] schwelgt in eitel Wohllaut.

Felice Anerio, einer der Hauptmeister der römischen Schule nach Palestrina, ist mit elf vierstimmigen Motetten bei Proske vertreten. Es sind Stücke darunter, die zum Allerwertvollsten gehören, was die Motettenliteratur überhaupt besitzt. Ihr Stil wahrt die volle Reinheit der Palestrinaschen Schreibweise; ein schwärmerischer, glutvoller Zug, eine Ekstase der Wehmut besonders erscheinen als hervorstechende Eigentümlichkeit darin. Um dessen gewahr zu werden, sehe man sich etwa die Stelle an: »Dulce lignum, dulces claves« in der Motette *Crux fidelis*, oder die Motette: *Regnum mundi*, deren schwärmerische Inbrunst wahrhaft leidenschaftlich sich äußert in Stellen wie »quem amavi, quem dilexi«; dabei ist jedoch noch der kirchliche Ton gewahrt, nichts von jener sentimentalen Verzücktheit zu merken, die gerade im 17. Jahrhundert in vielen solistischen Gesängen an den Himmelsbräutigam in die Mode kam. Zwei Motetten zu Texten aus dem Hohen Liede Salomonis zeigen wiederum jenen ekstatischen Zug, der hier auch

---

[1] Lück, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche. Trier 1859.

auf die Formgebung eingewirkt hat: *Vidi speciosam sicut colombam* und *Sicut cedrus exaltata sum.* Beide sind ganz gleich gebaut, in je vier Abschnitten. In der ersten ist es die Stelle »et sicut dies verni circumdabant eam et lilia convallium«, an der die überschwängliche Empfindung durchbricht. Diese Stelle steht als zweiter Abschnitt, darauf folgt als dritter Abschnitt eine zarte Episode, nur für die drei Oberstimmen, »quae est ista quae ascendit« und endlich als vierter Abschnitt die Wiederholung des vierstimmigen zweiten Absatzes. Die Form ist also *a*, *b*, *c*, *b*, ein sonst in der Motette sehr ungewöhnliches Schema. Die Wirkung ist außerordentlich schön, wozu der kontrastierende, lichte dreistimmige Abschnitt nicht wenig beiträgt. Auch in der zweiten Motette wird der Kontrast zwischen Drei- und Vierstimmigkeit ähnlich ausgenutzt. Sie steht jedoch an Duft hinter der ersten erheblich zurück, die überhaupt in ihrer zarten Schönheit von ganz besonderer Art ist. Dieselbe Form, *a*, *b*, *c*, *b* wendet Anerio an in der Motette *Honestum fecit illum*, wiederum mit dreistimmigem Abschnitt an dritter Stelle; ähnlich vierteilig ist auch: *Desiderium animae eius tribuisti.* Es handelt sich hier also um systematische Anwendung einer bestimmten Form. Alle diese Stücke nähern sich dem Liedartigen etwas.

Aber auch Töne der Freude, des kräftigen Aufschwunges stehen Anerio zu Gebote, wie das glänzende *Factum est silentium* beweist. Ganz populäre, scharf rhythmisierte, marschartige Motive werden darin sehr wirksam verwendet, wie z. B.:



Noch glanzvoller und rauschender im Klange ist das Pfingstmotett: *Alleluja, Christus surrexit*; scharfer Stimmungskontrast, bei der ergreifenden, fast Schauer erweckenden Stelle: »mortuus est propter delicta nostra«, erhöht noch die Wirkung des jubelnden Schlusses. Besonderer Beachtung wert sein möchte noch der Bußgesang: *Ego dixi Domine miserere mei.* Nicht minder kraftvoll und glänzend ist das achtstimmige *Tibi laus, tibi gloria* (bei Commer, Bd. 16). Das pompöse »Sanctum« in der Mitte vergleiche man mit ähnlichen Stellen in Marenzios *Jubilate Deo*: hier wie dort beruht die Wirkung auf dem Kontrast zwischen lang gehaltenen Bässen und stark figurierten Oberstimmen, ein madrigalischer Effekt, der um 1600 sehr beliebt wird; auch Lasso zog aus dieser Gegenüberstellung schon prächtige Wirkungen. Hier anzureihen ist auch das doppelchörige *Christus resurgens ex mortuis*,

von ähnlichem Schwung (bei Bock, *Mus. sacra*, Bd. 16), ein doppelchöriges *Venite ad me omnes* (bei Lück, Slg. vorzügl. Kompos.). Mehrere wertvolle, kurze Motetten findet man in Bocks »Musica sacra«. Ein *Ave maris stella* stellt sich dar als eine außerordentlich schöne, zarte Harmonisierung der Melodie des Hymnus in der Oberstimme. Wegen dieses modernen Zuges möchte das Stück besonders zu beachten sein.

Luca Marenzio würde man seiner Motetten wegen sicherlich mit hohem Lobe nennen, wenn diesen vorzüglichen Stücken nicht die noch viel vorzüglicheren Madrigale des Meisters hindernd im Wege ständen. Sind diese Madrigale in ihrer Art ein non plus ultra der Kunst, so kann man von den Motetten im besten Falle nur sagen, sie behaupten sich ehrenvoll neben den großen Meisterstücken der Gattung. Dies ist immerhin schon recht viel und genügt, um Marenzios Motetten dauernde Beachtung zu sichern. Neuerdings sind die sämtlichen vierstimmigen Motetten im Pustetschen Verlage in Regensburg erschienen, etliche der vielstimmigen, doppelchörigen findet man hier und da verstreut in mehreren neueren Sammelwerken. Nach den Madrigalen würde man erwarten, daß Marenzio auch in den Motetten der chromatischen Harmonik und Tonmalerei sich in ausgiebiger Weise bedienen würde. Dies trifft jedoch nur in beschränktem Maße zu. In manchen der doppelchörigen Motetten ist allerdings, wie Ambros es ausdrückt, jene »Neigung zu dem Unruhigen und Brillanten fühlbar, welche die kommende Neuzeit ankündigt«. Die vierstimmigen Motetten jedoch sind im Großen und Ganzen reine Kirchenmusik im Sinne der Palestrinazeit; sie gehen in keiner Hinsicht über dasjenige hinaus, was in der römischen Motette gegen 1600 allgemein üblich war. An gewissen Zügen ist jedoch Marenzio auch in ihnen kenntlich. Er liebt es z. B., eine kleine, scheinbar nebensächliche Figur durch sehr sorgsame Detailbehandlung in der Durchführung zu einem höchst interessanten Gebilde zu steigern. Solche Stellen sind in der Motette *Hodie Paulus Apostolus* das weit ausgeführte »coronatus est«, wie zierliche Goldschmiedearbeit rankt sich die Figur durch die Stimmen; in der Allerheiligen-Motette *O quam gloriosum est regnum* die Durchführung des diationisch aufsteigenden Quintenmotivs bei den Worten »sequuntur agnum, quocumque ierit«, — das halbe Stück wird von der Ausführung dieses Gedankens in Anspruch genommen, die übrigens das Bild der ruhig ihres Wegs ziehenden Scharen sehr glücklich malt; die Worte »inclyta cunctas« in der Motette *Nativitas glorisae virginis* sind in ähnlicher Weise durch eine fast zärtlich liebevolle Detailbehandlung hervorgehoben.

Einige Merkwürdigkeiten der formalen Gestaltung in Marenzios Motetten verdienen angemerkt zu werden. So genügt ihm bisweilen die Ausdehnung eines Textes nicht, und er läßt ihn zweimal hintereinander singen, das zweite Mal nicht als bloße Wiederholung, sondern als Variation über das nämliche thematische Material. In dieser Art angelegt ist die Motette: *Dum esset summus Pontifex.* Eines seiner vorzüglichsten Stücke: *Similabo eum viro sapienti* ist auf einen breiten cantus firmus im Baß aufgebaut, derart, daß der c. f. in vier Abschnitte zerfällt, von denen der zweite gleich dem ersten ist, nur eine Quarte höher gestellt. Durch die Verschiedenheit der Oberstimmen ist auch hier das Prinzip der Variation deutlich durchgeführt. Das kraftvolle und doch fein gemeißelte Stück sei besonderer Aufmerksamkeit empfohlen. Ihm ähnlich, wenngleich nicht ganz so wertvoll, ist die Motette: *Quem dicunt homines*, in deren zweitem Teil die Stelle »et super hanc petram« auffällt. Die Wiederholung eines langgehaltenen Tones zu diesen Worten scheint einer jener tradionellen Züge zu sein, an denen die alte Vokalmusik bekanntlich keinen Mangel leidet. Es kommt bei der Bewertung solcher Stellen also mehr darauf an, was der Komponist mit diesem überlieferten Gedanken angefangen hat. Marenzio bringt ihn hier vortrefflich zur Geltung, noch besser in dem oben erwähnten *Similabo* zu den Worten »qui aedificavit domum suam supra petram«. Zu den glänzendsten Stücken der Zeit gehört Marenzios großes achtstimmiges *Jubilate Deo* (bei Commer, Bd. 16). Der Beginn ist merkwürdig durch den Gegensatz zwischen ganz lang gehaltenen Bässen und sehr bewegten Oberstimmen; ähnlich interessant ist der Schluß des ersten Teils: in die lang gedehnten Akkorde des zweiten Chors singt der erste bewegtere Phrasen hinein. Im zweiten Teil wirkt der Ruf: »introite portas eius« mächtig.

Soriano ist vorläufig noch mit zu wenigen Stücken in Partitur vertreten, als daß man von ihm als Motettenkomponisten einen zulänglichen Begriff erhalten könnte. Neugedruckt ist fast gar nichts. Aus dem zweiten Buche der Motetten Sorianos (1617 erschienen) teilt v. Winterfeld im 37. Bande seiner Sammlung einige Stücke in handschriftlicher Partitur mit. Ein achtstimmiges *Nunc dimittis servum tuum* zeigt leichte Spuren der neueren Schreibweise; es beginnt mit der kirchlichen Intonation für eine Solostimme, darauf folgt ein »Concertino« überschriebenes vierstimmiges Sätzchen mit continuo, wohl für Solostimmen gedacht, und dann erst beginnen die beiden Chöre ihren Wechselgesang, der von der in Rom auch früher schon üblichen Art des Satzes nicht

abweicht. Es folgt ein zwölfstimmiges *Magnificat* zu drei Chören, auf das hier hingewiesen sei, wennschon es streng genommen nicht hierher gehört; bei der kleinen Anzahl von Motetten Sorianos, die gegenwärtig zugänglich ist, muß ein Stück wie dieses *Magnificat* zum Ersatz herangezogen werden, da es den Meister auf der vollen Höhe seines Könnens zeigt, überhaupt ein bewundernswertes Muster des dreichörigen Satzes ist. Das zwölfstimmige *In dedicatione templi* ist ausgezeichnet durch besonders ansprechende, fast volkstümliche Melodik und durch wirksame tonmalerische Züge, wie etwa an der folgenden Stelle das plötzlich eintretende *E*dur bei »dulce«, die Illustration des »resonabat«: dreimal klingt es wieder durch alle drei Chöre, die markigen Haltenoten der Oberstimme bei »bene fundata«, den langanhaltenden Schlußakkord, in dem sich in gewaltiger Fülle die Stimmen sammeln:



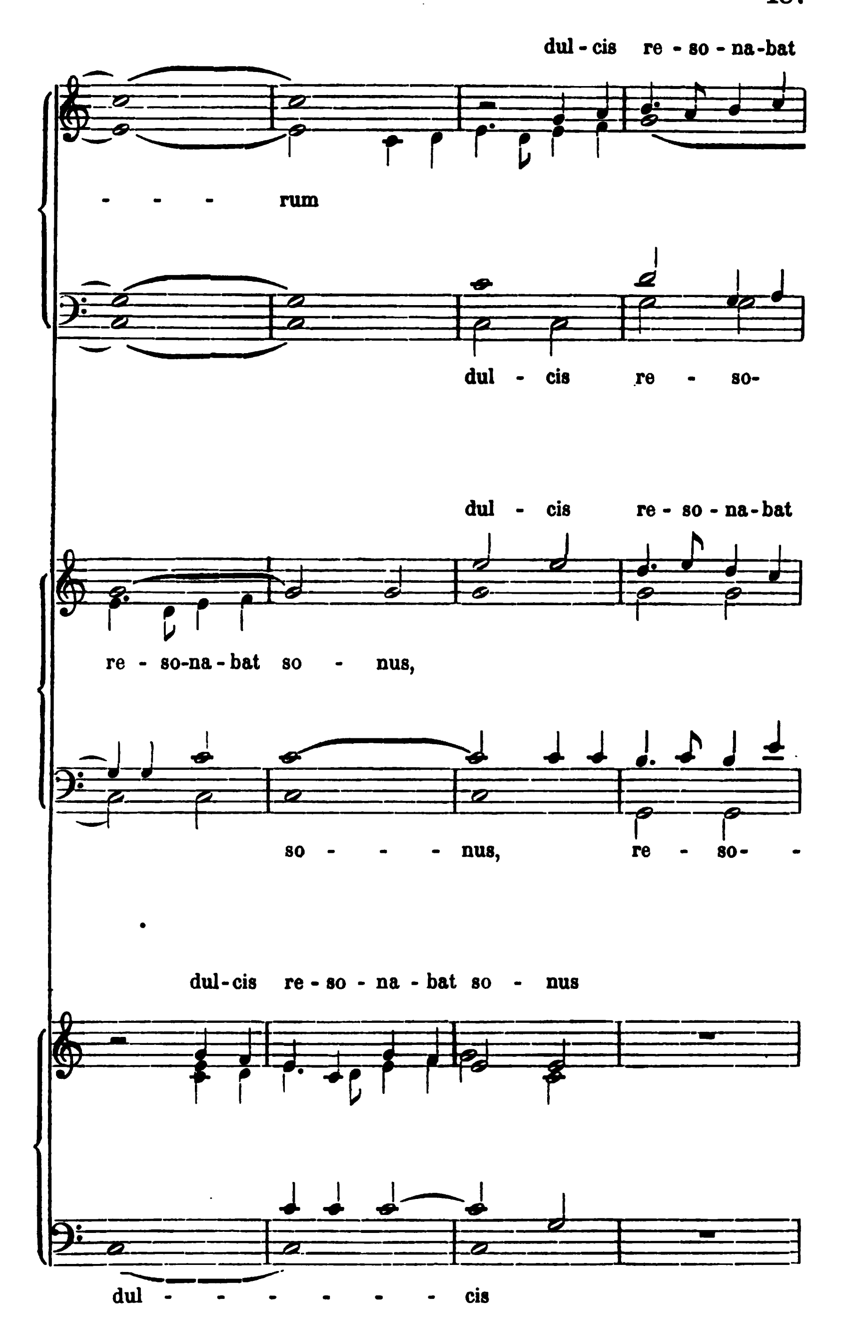


Die Phrase »dulcis resonabat sonus« beherrscht das ganze Stück. Insbesondere der Schluß der Motette bietet eine entzückende pastorale Musik; meisterlich sind die drei Chöre ineinander gefügt; prachtvoll ist die Wirkung der langgehaltenen Akkorde des einen Chors, in die der zweite Chor seine Melodie hineinschallen läßt. Gewisse Händelsche Stücke kommen einem dabei in den Sinn. Ein durchaus originelles Kunstwerk.

I. et in o - re e - o - - - -

II. dul - cis re - so - na - bat,

III. et in o - re e - o - rum


dul - cis re - so - na - bat
- - - rum
dul - cis re - so-
dul - cis re - so - na - bat
re - so-na - bat so - nus,
so - - - nus, re - so- -
dul-cis re - so - na - bat so - nus
dul - - - - - - cis

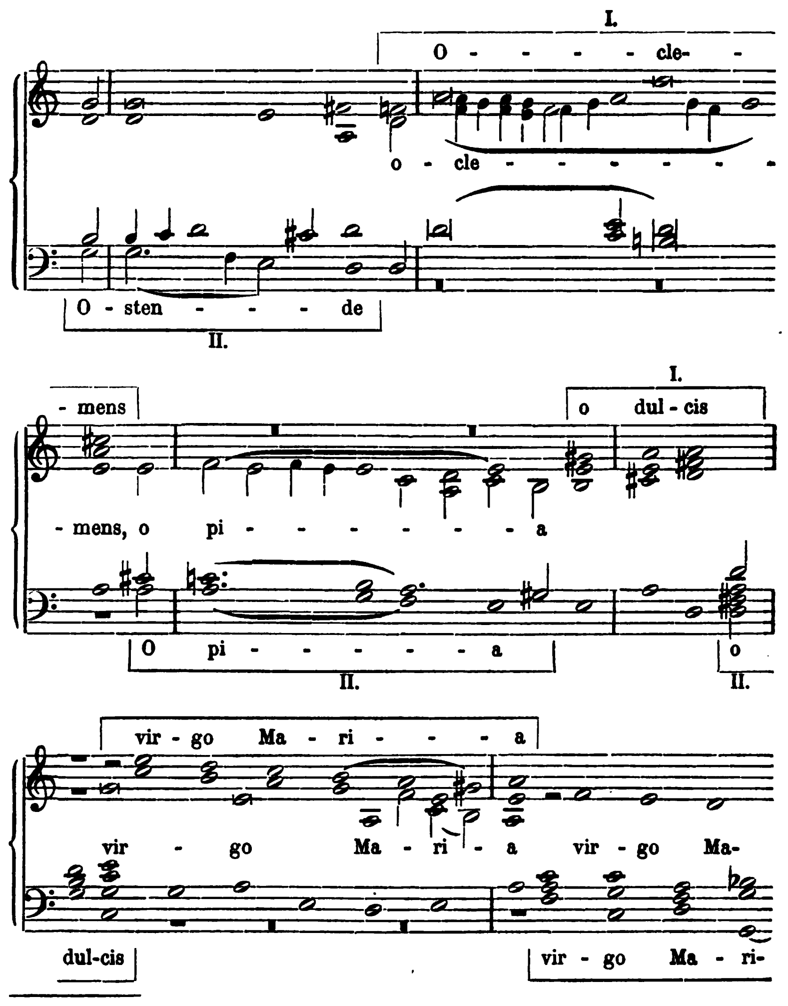

so - nus, dul-cis re - so-na-bat so - nus
- na - bat, re - so - na - - - bat
so - - - - nus, dul - cis re - so-na-bat
dul-cis re - so - na - bat
- na - bat so - nus, re - so - na - - -
dul-cis re - so - na - - - bat, dul-cis
dul - - - cis
re - so - na - bat so - nus, re - so-



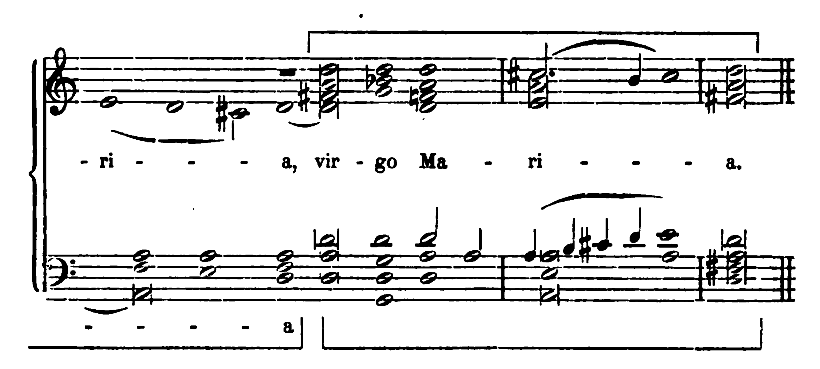
Ruggiero Giovanelli, der Nachfolger Palestrinas an St. Peter, gilt als einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit. Die wenigen Motetten von ihm, die gegenwärtig zugänglich sind, haben zumeist jedoch nur den Wert guter Schulwerke. Davon kann man sich an den beiden doppelchörigen Stücken bei Torchi überzeugen, dem *Jubilate Deo* und *In mandatis eius*. Ambros[1] hält zwar das *Jubilate* für besonders bemerkenswert wegen eines »fühlbaren Strebens nach großartiger Pracht« und wegen der glänzenden Wirkung im allgemeinen und einiger wirksamer Tonmalereien. Nichtsdestoweniger handelt es sich bei all diesen Dingen nur um Schulüberlieferung. Palestrina, — ganz zu schweigen von den

[1] Musikgeschichte, Band IV, 96 f.

großen Venezianern — ist in jeder Hinsicht weit über das hinausgegangen, was Giovanelli hier bietet. Andere achtstimmige Motetten sind von Commer neu veröffentlicht[1]. Am ehesten Anspruch auf Beachtung möchte darunter das *Salve Regina* haben. Obschon mit Palestrinas Komposition nicht vergleichbar, hat es dennoch einige tiefer interessierende Züge aufzuweisen, besonders gegen den Schluß hin in der Art, wie die Ausrufe »o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria« auf die beiden Chöre verteilt sind:



[1] Musica Sacra, Band 25, 26.



Hier ist in Zeichnung und Kolorit eine Schönheit, in der Empfindung eine Weihe und Reinheit erreicht, wie sie doch nur einem großen Künstler zu Gebote stehen. Eine großartige Einfachheit durchzieht das *Sede a dextris meis.* Machtvolle Höhepunkte von gewaltiger Wirkung kommen darin vor, in der Mitte bei »ante luciferum genuite« und am Schluß. Das »Streben nach großartiger Pracht«, wie Ambros sich ausdrückt, ist allerdings ein Zug, der fast allen bekannten Motetten von Giovanelli eigen ist.

Hier anreihen könnte man einige oberitalienische Meister, die der römischen Schule nahestehen.

Der Veroneser Meister Marc Antonio Ingegneri ist seit einigen Jahren zu Ehren gekommen, seitdem Haberl nachgewiesen hatte, daß die 29 Charwochenresponsorien, die man bis dahin für ein Werk Palestrinas gehalten hatte, Ingegneri zuzuweisen sind. Man findet diese bedeutenden Stücke im 31. Bande der Palestrinaausgabe noch unter »opera dubia« gedruckt. Oft gesungen wird davon das tief ergreifende *In monte oliveti*, ein Stück, das bei aller Einfachheit doch zu den genialsten Vertonungen dieses oft komponierten Textes gehört. Diesen Responsorien eigentümlich ist die Form, indem nämlich in ihnen regelmäßig ein zart gesetzter Mittelsatz, eine Art von Trio im ursprünglichen Sinne, angebracht ist. Auch bei Commer (Band fünfzehn) findet man ein wertvolles Stück von Ingegneri, ein achtstimmiges *Duo Seraphim clamabant.* Jeder der beiden Engel ist durch einen vierstimmigen Chor dargestellt.

Der Genueser Kapellmeister Simone Molinari, bekannt durch seine Partiturausgabe sämtlicher Madrigale des Fürsten Gesualdo von Venosa (1613), ist in Commers *Mus. sacra* (Band 15) mit sieben Motetten vertreten, die wohl gegen das Jahr 1600 anzusetzen sind. Es sind immerhin Kompositionen, die in einzelnen

Zügen über das (damals noch ziemlich hohe) Mittelmaß hinausreichen. Besonders wertvoll erscheinen die fünfstimmigen *Vere languores nostros* und *Erravi sicut ovis.*

Die römischen Meister der höchsten Blütezeit findet man in den Sammelwerken vereinigt, die der römische Musiker Fabio Costantini zu Anfang des 17. Jahrhunderts veranstaltet hat. Das wenige, was aus diesen Sammlungen in neuen Partituren vorliegt, berechtigt zu der Annahme, daß diese Auslesen vielleicht die Hauptquelle sind für eine Kenntnis der römischen Motette im Großen und Ganzen. Proske zählt in den Bemerkungen zu seiner Musica divina vier dieser Anthologien auf, in denen 95 Motetten der besten römischen Meister enthalten sind. Costantini war selbst ein tüchtiger Meister, wie aus einigen seiner Motetten bei Proske ersichtlich ist.

Ein anderer Costantini, Alessandro, vielleicht ein Verwandter des Fabio, ist in dessen Publikationen vertreten. Er gehört auch zu den frühesten Vertretern des neuen Motettenstils. 1616 erschienen von ihm in Rom *Motecta singulis binis*, *ternisque vocibus c. Basso ad org. concinenda*, die Proske mit Auszeichnung erwähnt.

Der Generalbaß wird nach 1600 in den Motetten auch der römischen Schule immer häufiger, doch ist mit ihm zunächst nicht eine solche Umwälzung des Stils verbunden, wie sie die eigentlich monodischen Stücke mit selbständiger Instrumentenbegleitung mit sich bringen. Er erscheint in den mehrstimmigen römischen Motetten mehr wie eine äußerliche, unwesentliche Konzession an die Mode. Fast immer kann man ohne Schaden für die Wirkung den basso continuo hier ganz fortlassen.

Von den großen Meistern des 17. Jahrhunderts ist Gregorio Allegri einer der berühmtesten. Von seinen Werken jedoch ist mit Ausnahme des *Miserere* verschwindend wenig bekannt. Für die Motette kommen in Betracht seine *Concertini a due*, *tre*, *quattro e cinque voci con organo.* Aus dem zweiten Buche, 1619 in Rom erschienen, teilt Proske eine vierstimmige Motette mit, *Veni sancte Spiritus.* Sie ist noch im alten a cappella-Stil geschrieben. Ein anderes Motettenwerk erschien 1621, zwei- bis sechstimmige Stücke enthaltend. Winterfeld teilt (Bd. 103) ein sechsstimmiges *Salvatorem expectamus* mit, ein Stück im reinsten römischen Stil. Nur die Vortragsbezeichnungen *p* und *f* an einigen Stellen weisen auf das 17. Jahrhundert hin.

Von einem anderen Allegri, Domenico, der 1610—29 Kapellmeister zu S. Maria Maggiore in Rom war, wird berichtet (Riemann,

Lexikon) er habe als einer der ersten zum Gesange eine wirkliche, selbständige Instrumentalbegleitung geschrieben, nicht bloß eine Verdoppelung der Gesangsstimmen durch Instrumente. Motetten, die von ihm erhalten sind, gehören vielleicht dieser Schreibart an.

Antonio Cifra, Kapellmeister am Lateran, in seiner Jugend Gregorio Allegris Mitschüler, gehörte zu den geschätztesten Komponisten seiner Zeit. Die sehr große Anzahl seiner gedruckten Werke beweist dies. Der römische Verleger Antonio Poggioli hat Cifras gesammelte Motetten, nicht weniger als gegen 200 zwei- bis achtstimmige Stücke, nach dem Tode des Meisters herausgegeben. Eine Würdigung dieses (von Ambros sehr hoch eingeschätzten) Künstlers muß mangels genügender Partiturausgaben zukünftigen Studien vorbehalten bleiben. Ein gutes Schulstück, ein vierstimmiges *Ave Rex noster*, teilt Lück mit (Bd. 2 S. 148).

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt in der römischen Schule die Neigung nach Massenentfaltung der Stimmen immer mehr auf. Der polyphone venezianische Satz wird hier noch übertrumpft. Die Belege für diesen Stil sind erst sehr spärlich veröffentlicht. Noch immer ist die Darstellung von Ambros im vierten Bande seiner Musikgeschichte (S. 104 ff.) maßgebend. Tiburtio Massaini, Paolo Agostini, Antonio Maria Abbatini, Domenico Allegri, Gregorio Allegri, Fra Erasmo di Bartolo, Orazio Benevoli, Virgilio Mazocchi, Abundio Antonelli, Gregorio Ballabene, Pierfrancesco Valentini sind nach Ambros die Hauptmeister jenes Stils. Wegen der Einzelheiten sei auf Ambros' Darstellung verwiesen. Sie holt ihr Material hauptsächlich aus der großen handschriftlichen Kiesewetterschen Sammlung von Partituren, in der auch die römische Schule sehr reichhaltig vertreten ist. Es geht übrigens diese Schreibart die Geschichte der Messe noch mehr an, als die der Motette. Die kürzlich in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« neu veröffentlichte Partitur von Orazio Benevolis großartiger Festmesse (1628) wird am leichtesten über die Beschaffenheit dieses Stils für große Klangmassen, der auch in den gleichzeitigen Opern der Römer sich bemerkbar macht, Aufklärung gewähren. Alle diese Meister haben jedoch neben der vielchörigen Schreibart auch noch die ältere für vier bis acht Stimmen eifrig gepflegt und haben so dazu beigetragen, die Traditionen des Palestrinastils weiter fortzupflanzen.

Es müßte an dieser Stelle berichtet werden, wie die Meister, die um die Mitte des Jahrhunderts in Rom wirkten, sich zur Motette stellten. Foggia, Benevoli, Carissimi, Mazocchi und

viele andere wären hier einzureihen. Jedoch ist von ihren Beiträgen zur a cappella-Motette gegenwärtig überaus wenig bekannt. Sie sind überdies noch wichtiger als Vertreter des konzertierenden Stils und werden als solche an anderer Stelle zu betrachten sein. Leichter kann man sich heute über die römische reine Vokalmotette von ungefähr 1675 an orientieren.

Auf Orazio Benevoli folgte im Jahre 1672 sein Schüler Giuseppe Ercole Bernabei als Kapellmeister im Vatikan. Von seinen vielgerühmten Werken im a cappella-Stil sind zur Zeit nur wenige neugedruckt. Ein vierstimmiges *Salve Regina mater* (bei Lück, Bd. 2 S. 301) verdient Beachtung, nicht nur wegen seines musikalischen Wertes, sondern auch, weil das Stück für die Praxis der Zeit lehrreich ist. Es ist im Wesentlichen homophon gesetzt, mit melodischem Nachdruck auf der Oberstimme; dennoch ist nichts Starres, Lebloses im Satz, sondern die einzelnen Stimmen sind alle fein durchgearbeitet und treten hier und da mit Fiorituren, mit kleineren Melodiebögen hervor. Jeder Textabschnitt ist vom folgenden durch Pausen getrennt. Zu beachten ist die metrische Verschiedenheit der Abschlüsse und Anfänge jedes Abschnittes. Alle Abschlüsse sind lang gedehnt, alle Anfänge sind kurz, meistens auftaktartig im neueren Sinne, — nichts mehr von den alten, schwerfälligen langen Anfangstönen, die sonst so häufig auch auf unbetonten Silben stehen. Das Stück zerfällt so in eine Menge kleiner Abschnitte. Seine besonderen Feinheiten liegen darin, wie ein jeder dieser Abschnitte wirksam und verschieden von den anderen kadenziert. So hat das *a*moll-Stück Kadenzen in *C*dur, *A*dur, Halbschluß auf *G*, *D*dur, *F*dur, phrygischen Schluß auf *E*, phrygischen Schluß auf *A*.

Ercole's Sohn Giuseppe Antonio folgte dem Vater nach München, als dieser 1673 dorthin in die Stellung Kaspar Kerls berufen wurde, und übernahm später das Amt des Vaters. Hauptsächlich Opernkomponist, schrieb er doch auch kirchliche Werke im a cappella-Stil, von denen in München viel erhalten ist. Proske bringt eine vierstimmige Motette: *O sacrum convivium.* Dehn teilt in seiner »Lehre vom Kontrapunkt« einen dreistimmigen Kanon mit, *Hostias et preces.* Mit guten Stücken ist der jüngere Bernabei auch sonst gut vertreten in den Sammlungen von Rochlitz, Becker, Maier, Lück u. a. Ein siebenstimmiges *Ave regina* von G. A. Bernabei (bei Padre Martini II, 251) zeigt sehr kunstvolle kanonische Arbeit, drei verschiedene Kanons zu je zwei Stimmen samt einer freien Stimme machen die Komposition aus. Martinis Bemerkungen dazu sind sehr lesenswert; sie beziehen sich auf die Technik solcher kanonischer Gefüge; besonders betont wird die Wichtigkeit einer plan-

vollen Modulation. Ein Blick auf den Baß des Stückes lehrt, was Martini meint. Der Baß bleibt nämlich streckenweise immer nur auf ein paar Tönen, springt dann plötzlich in eine andere Tonart und bleibt nun wieder eine Weile auf zwei oder drei Tönen der neuen Tonart haften, darauf wieder Sprung in neue Tonart usw. Da hier lauter Kanons im Einklang vorliegen, so ist die Harmonieentfaltung sehr beengt, es müssen also wenige Akkorde genügen; um der Eintönigkeit vorzubeugen, erscheinen die plötzlichen Sprünge in andere Tonarten. Der Anfang des Basses mag dies zeigen:



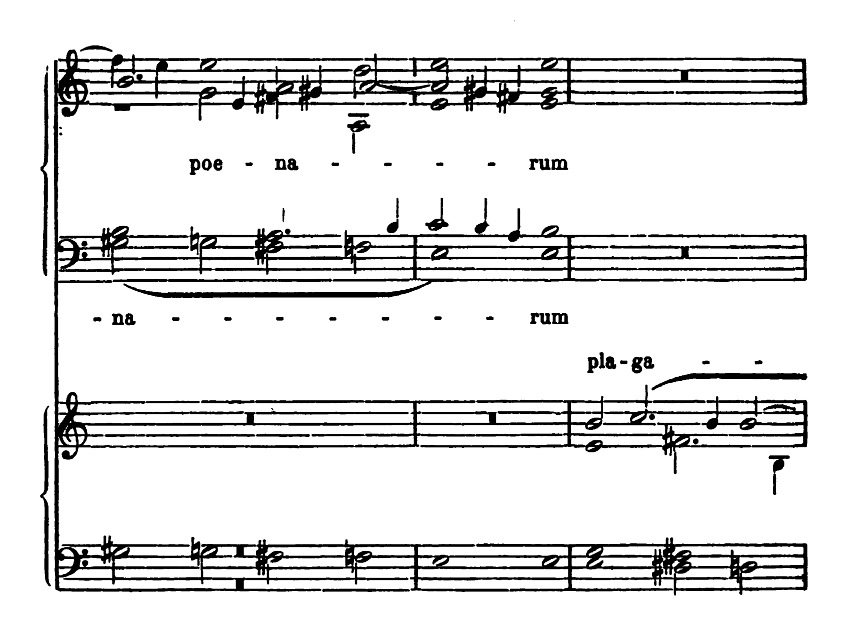
In sehr geistreicher Art ist hier aus der Not eine Tugend gemacht. Wertvoll sind die beiden vierstimmigen Motetten, die Lück mitteilt. *Alma redemptoris mater* ist ein hervorragend schönes Beispiel jenes Mittelstils zwischen Homophonie und Polyphonie, den die Meister des 17. Jahrhunderts besonders in Italien entwickelten. Nicht die Abwechslung von homophonen und polyphonen Partien ist gemeint, sondern jene Schreibart, die einem im Grunde homophonen Satz in gewissem Grade die Wirkung eines polyphonen Satzes gibt. Paolucci hat in seiner Kontrapunktlehre hierfür den Ausdruck *pieno legato moderno.* Vorhalte, konsonierende und dissonierende Bindungen sind ein Hauptmittel dieser Schreibart; dadurch wird sowohl Verschiebung der einzelnen Stimmen gegeneinander erreicht, Durchbrechung des gleichzeitigen Akkords, wie auch wirksame harmonische Färbung. Geschmackvolle Anwendung von Fiorituren, am liebsten vor der Kadenz, Ausbuchtung einer Phrase im melodischen Sinne hier und da kommen hinzu, um der Geradlinigkeit des strikten homophonen Satzes zu entgehen, ohne die melodische Geschlossenheit zu verlieren, die er gestattet. Die andere Motette bei Lück: *Regina coeli* zeigt die Art, wie ein cantus firmus im Baß

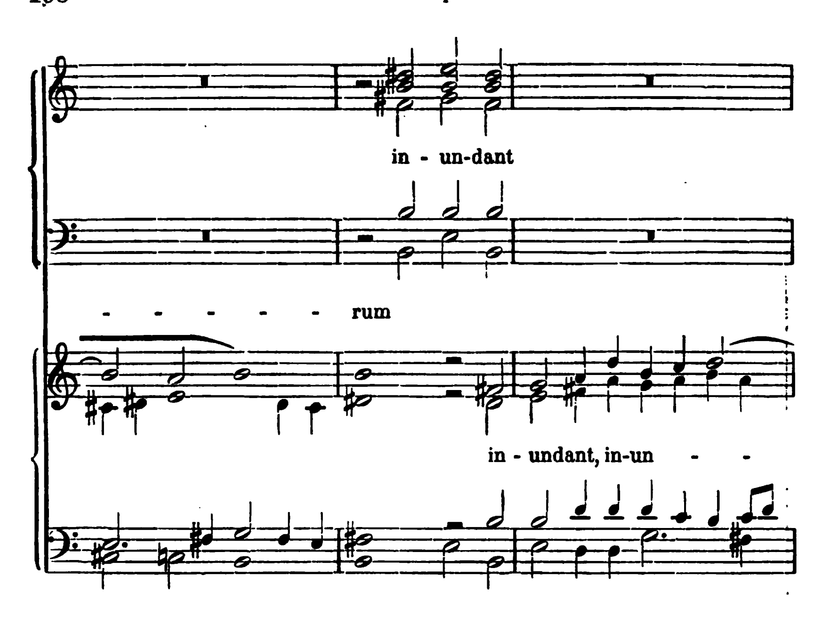
auch dieser neuen Schreibart, dem *pieno legato*, ohne eigentliche kontrapunktische Kunstgriffe eingefügt werden kann, so daß die Deutlichkeit keinen Schaden leidet. Diese Art der cantus firmus-Behandlung ist wesentlich verschieden von der niederländischen.

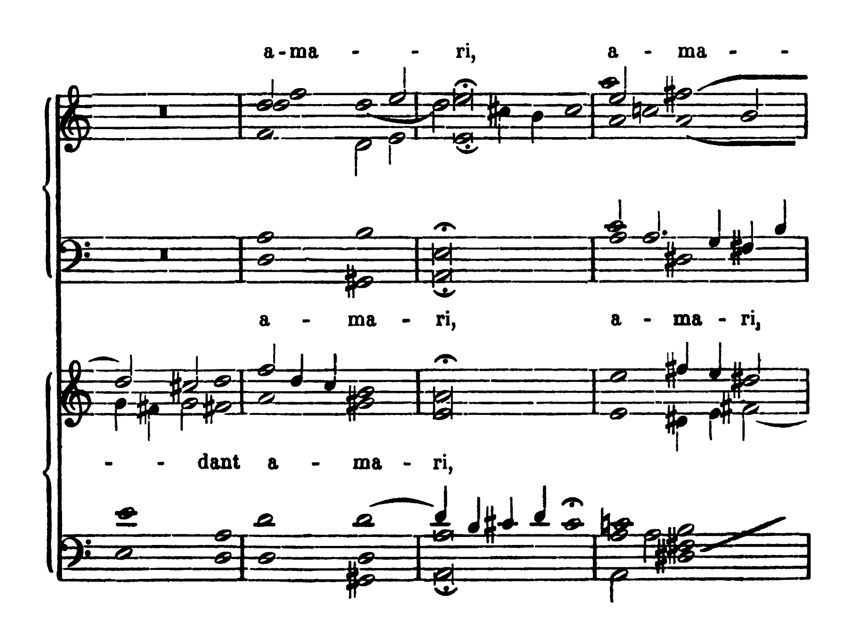
Von Giuseppe Corsi, der gegen 1670 Kapellmeister am Lateran in Rom war, sind nur zwei Stücke bekannt. Diese beiden aber sind so bedeutend, daß man gern mehr von diesem fast unbekannten Künstler erfahren möchte. Ein neunstimmiges *Heu, heu, nos miseros* (mit ziemlich überflüssigem basso continuo als zehnter Stimme) steht in Paoluccis Kontrapunktlehre (III, 140). Dieser Hymnus ist von wundervoller Arbeit, die an die besten Zeiten des a cappella-Gesanges erinnert. Schon die ersten paar Takte zeigen dem Kundigen, welch kostbarer Satz hier vorliegt. Von ergreifender Gewalt ist fernerhin das breite Tongewoge bei der Stelle »amari torrentes«, die schneidenden Schmerzensrufe »heu nos miseros, heu dolentes«. Das Ganze ein großes Meisterstück vokalen Satzes, bei dem man nur bedauert, daß es so kurz ist. Es ist auch ein gutes Beispiel für die Möglichkeiten des »pieno«-Satzes, jener schon erwähnten mittleren Schreibart zwischen homophonem und kontrapunktischem Satz, von der die Theoretiker Paolucci und Martini so oft sprechen:




- len - - - tes, do - len - - - - - - tes
poe-
- len - - - - - - - - - - - tes


poe - na - - - - rum
- na - - - - - - - - rum
pla - ga - -


in - un-dant
- - - - - - rum
in - undant, in-un - -


a-ma - - ri, a - ma - -
a - ma - ri, a - ma - ri,
- - dant a - ma - ri,


ri tor - ren
a - ma - ri tor - ren


tes. Heu nos mi
tes. Heu, heu nos


- - - - se - - ros, heu nos mi - - - -
mi - - - - se - ros,
- - - - - se - - ros, heu do - len - -
- - - - - - - - - - - - - - tes



Derselben Schreibart gehört Corsis vierstimmiges *Adoramus* an (in Braunes Caecilia), ein hervorragend schönes, ausdrucksvolles Stück von edlem Klange. Vorhalte und Bindungen, durchgehende Noten gegen gehaltene in anderen Stimmen, kleine Auszierungen hier und da sind die Mittel, durch die dem schlichten vierstimmigen Satz hier reiche, fein abgetönte Färbung gegeben wird. Die feingewählte Harmonik zeigt die Meisterhand; schon ein Blick auf die abwechslungsreichen Kadenzen genügt, dies zu erkennen. Die folgende wunderschöne Kadenz kurz vor dem Schlusse diene als Beispiel:



Das *Heu nos miseros* wird bisweilen, wohl mit Unrecht, als Arbeit Leonardo Leos genannt.

Der römischen Schule schließt sich die von Bologna an. Sie tritt selbständig erst im späteren 17. Jahrhundert hervor. Ihr gehören an Meister wie Giov. Paolo Colonna (1640—95), dessen Schüler Clari und Giov. Bononcini, ferner Perti, Ag. Predieri, dessen Schüler Padre Martini später als gelehrter Kunstkenner so viel galt. Sie alle haben auch als Motettenkomponisten sich eifrig betätigt. Eine Würdigung ihrer künstlerischen Bedeu-

tung im Einzelnen muß der Zukunft überlassen bleiben, — das vorliegende Material ist zu geringfügig. Auch von Agostino Steffanis Motetten kann hier weiter nichts berichtet werden. Das sehr bedeutende *Stabat mater* für sechsstimmigen Chor mit sechs Violen (in der Winterfeldschen Sammlung handschriftlich) ist trotz einzelner motettenartiger Sätze im Ganzen als Kantate zu bezeichnen.

Der Bologneser Meister Lucio Barbieri (1620 Organist an S. Petronio) ist bei Padre Martini mit einem guten sechsstimmigen *Veni de Libanon* vertreten, einem Stück im reinen römischen Stil. Man kennt von Barbieri nur ein Buch Motetten, 1620 in Venedig erschienen. Von Colonna steht bei Lück ein einfaches *Tantum ergo*, akkordisch Note gegen Note gesetzt. Doppelchörige Psalmen teilt Winterfeld in handschriftlicher Partitur mit. Eine zweiteilige, doppelchörige Motette von G. A. Perti (*Et ad te suspirantes* beginnt sie, augenscheinlich in der Mitte) bringt Padre Martini (Bd. II, 276); sie ist entnommen einer größeren Motette, die 1701 auf Veranlassung Ferdinands von Toscana zum Himmelfahrtsfeste geschrieben wurde. Padre Martini knüpft daran eine Besprechung von drei Arten des achtstimmigen Satzes, die alle in dieser Motette vertreten sind, nämlich mit »dissonanze in legatura« (Vorhalten), »con sbattimenti de Cori« (wechselweiser Eintritt der Chöre) und »fugato«. Mit Bezug auf die folgende Stelle bezeichnet er als einen besonderen Kunstgriff der späteren römischen Schule (Benevoli, Ballabene) die Art, wie der Baß des ersten Chors und der Alt des zweiten Paralleloktaven vermeiden, indem der eine das *a gis fis* in längeren Notenwerten bringt, als der andere:



Das nämliche im zweiten Beispiel zwischen Sopran I und Alt II. Dieses »preparare, percuotere, e risolvere« soll aber in dieser Art nicht zwischen zwei Stimmen desselben Chores stattfinden, weil der Reiz gerade darin liege, die verschiedene Auflösung derselben dissonierenden Note in jedem Chor merklich zu machen. Derselbe Kunstgriff werde auch in drei- oder vierchörigen Kompositionen angewendet, dann wären natürlich drei oder vier Stimmen (je eine in jedem Chor) auf ähnliche Weise zu führen. Es sind überhaupt Martinis Bemerkungen gerade zu dieser Motette besonders eingehend und interessant. Von den beiden Pertischen Motetten bei Lück: *Inter vestibulum et altare* und *Adoramus te, Christe,* ist besonders die zweite wertvoll wegen der vornehmen Schönheit ihrer Melodik. Sie zeigt eine andere Abart jenes schon bei Bernabei angedeuteten Mittelstils zwischen Homophonie und Polyphonie. Wog dort das Homophone vor, so ist hier das Polyphone etwas im Übergewicht, ohne jedoch die ruhige Entfaltung der durchaus geschlossenen Melodie, die hier hauptsächlich im dritten Sopran liegt, zu verdecken. Die nachahmenden Partien treten gern gleichsam als Zwischenspiele auf zwischen den einzelnen Melodiezeilen, während die Melodiephrase zu Ende geht oder pausiert. Perti ist überhaupt einer der vorzüglichsten Vertreter dieses Mischstils. Padre Martini lernt man bei Lück mit einigen kleinen, einfachen, anspruchslosen Motetten kennen, lauter dreistimmigen Stücken für zwei Tenöre und Baß.

Auch einige der großen neapolitanischen Meister sind der Palestrina-Gefolgschaft anzureihen, besonders A. Scarlatti und) Durante.

Alessandro Scarlatti, obschon im Allgemeinen dem neuen Stil zugewandt, hat dennoch eine Anzahl Kirchenkompositionen in der älteren a cappella-Art gesetzt. Einige vierstimmige Motetten von ihm findet man bei Proske. Einzelne Züge zeigen das schon entwickelte Formengefühl des späteren 17. Jahrhunderts gegenüber der älteren Motette. In dem *Laetatus sum* wird z. B. mit großer Wirkung das Anfangsmotiv im zweiten Teil in der Vergrößerung angewendet. Die Form ist die folgende:

Teil I.

1. Thema, in Engführungen durchgeführt. 15 Takte.
2. Thema und 3. Thema kurz nacheinander. 6 Takte.

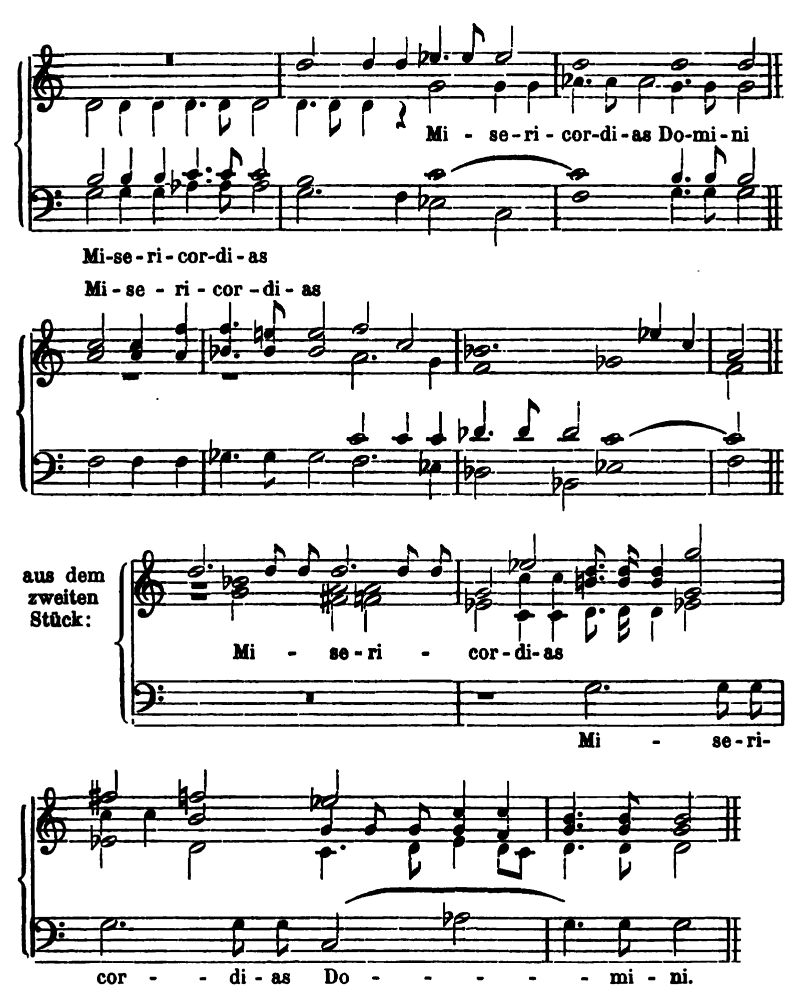
1. Thema, neue Durchf. 12 T.
2. - - - 5 T.
3. - - - 9 T.

Teil II.

1. Thema in Vergrößerung im Sopran,
dazu 2. und 3. Thema zusammen in den
anderen Stimmen.
Darauf verschiedene Kombinationen der drei
Motive im dreifachen Kontrapunkt.

Es handelt sich also hier um etwas, das im Prinzip der späteren Sonatenform ähnlich ist, zuerst Exposition der Motive, dann Verarbeitung, schließlich in Beziehung Setzen dieser Motive zueinander. Zu den glänzendsten Prachtstücken der späteren Motette gehört Scarlattis achtstimmiges *Tu es Petrus* (bei Commer, Musica sacra Band III). In der Form eine achtstimmige Fuge neuerer Art, für diese Gattung sicherlich ein Hauptbeispiel. Das Stück ist groß angelegt, mit vollendeter Meisterschaft durchgeführt, von großartiger Wucht. Wäre es nicht sicher Scarlatti angehörig, dann könnte man es fast Cherubini zuschreiben, so neuzeitlich ist es in Anlage und Modulation. Es zeigt jedenfalls, daß dieser polyphone Stil der Kirche ungleich mehr angemessen ist, als die halb opernhafte, monodische, kantatenartige Schreibart, die im 17. Jahrhundert immer mehr aufkam. Ein sehr schönes, mildes *Ave Maria* (vierstimmig), von großer Feinheit der Umrisse hat Commer veröffentlicht (*Mus. sacra* Band 24).

Motetten von Durante findet man u. a. in Bocks »Musica sacra« (Band 5, 7), zwei achtstimmige *Misericordias Domini*, beides bedeutende Stücke, die charakteristisch sind für Durantes Weise. Von den Meistern, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Nachblüte der klassischen Kirchenmusik herbeigeführt haben, ist er einer der bedeutendsten. Art des Satzes, Meisterschaft der Stimmführung erinnern an die römische Schule, was die Neapolitaner aber seitdem gelernt hatten, ist offenbar in der weicheren, doch immer noch kirchlichen, würdevollen Melodik, in der Harmonie, die Feinheiten in der Behandlung der Dur-Molltonarten bringt, wie man sie noch bei Mozart bewundern würde. Freie Anwendung der Septimenakkorde kennzeichnet diese Harmonik. Ein paar Beispiele mögen eine Anschauung gewähren:



Von Niccolo Jomelli (1714—74) sind nur ein paar Motetten bekannt, diese wenigen aber überraschen durch die Reinheit der Form, in einer Zeit, wo mehr als je vorher der theatralische Stil in der Kirchenmusik sich breit machte. Das vierstimmige *In monte oliveti* (in Braunes Cäcilia) ist ein sehr edles, feinsinnig harmonisiertes Stück; höchstens der kleine Zwischensatz für die Solostimmen: »Spiritus quidem« könnte arienhaft erscheinen. Ein *Hosanna filio David* hat deutliche Verwandtschaft mit Mozarts *Ave verum.*

In der päpstlichen Kapelle wurde auch im 18. Jahrhundert der Palestrinastil noch ziemlich rein erhalten.

Tommaso Bai, Kapellmeister der Peterskirche 1713, ist berühmt durch sein *Miserere* für Doppelchor, das man für würdig hielt, neben dem »Miserere« von Allegri regelmäßig in der sixtinischen Kapelle aufgeführt zu werden. Aber auch die wenigen von ihm bekannten Motetten (drei Stücke bei Proske) beweisen, daß auch im 18. Jahrhundert die Traditionen der alten römischen Schule noch fortlebten. Diese vornehmen, außerordentlich klangvollen, pompös gesteigerten Stücke wahren im Allgemeinen den klassischen Stil. Nur an einzelnen Zügen erkennt man die spätere Zeit, wie z. B. am Schluß des *Serve bone et fidelis*, wo der Sopran das Thema »intra in gaudium domini tui« in vier- und mehrfacher Vergrößerung bringt, während dazu die anderen Stimmen das Motiv in seiner Urgestalt verarbeiten — eine höchst effektvolle Stelle. Überhaupt versteht er sich auf Schlußsteigerungen wie wenige, wofür auch die beiden anderen Motetten Belege geben.

Zusammen mit Bai ist Giuseppe Ottavio Pitoni zu nennen, der 1719 an der Peterskirche Kapellmeister wurde, daneben aber auch an anderen Kirchen in Rom amtierte. Er ist ein Hauptvertreter des Palestrinastils im 18. Jahrhundert. Sechs seiner Motetten bei Proske lassen seine Meisterschaft im Satze erkennen. Die wertvollste darunter ist *Qui terrena triumphat*, eine ausgeführte Fuge im Sinne der neueren Zeit. Das als Coda angehängte »Alleluja« mit seinen abwärtsgehenden Sequenzen ist für Pitoni typisch. Zwei einfachere, homophone Motetten von geringerem Werte veröffentlichte Lück: *Tantum ergo* und *Vias tuas*, *Domine*. Demselben Kreise gehört auch der Römer Giovanni Biordi an, 1717 Sänger an der päpstlichen Kapelle, von 1722 an Kapellmeister an S. Giacomo degli Spagnuoli. Proske stellt ein doppelchöriges *Miserere* von ihm sehr hoch. Die von ihm mitgeteilte vierstimmige Motette: *Transfige dulcissime Domine Jesu* ist ein Stück von hervorragenden Qualitäten, echt kirchlich, vornehm, fein im Klange.

Auch die 1706 in Rom erschienenen *Moduli quatuor vocibus op. I* des Florentiner Priesters Giovanni Maria Casini gehören dieser Nachblüte des Palestrinastils an. Proske veröffentlichte ein Stück daraus: *Omnes gentes plaudite*, eine schwungvoll bewegte, fein durchgearbeitete Komposition. Die Harmonik, obschon sie Chromatik nur wenig anwendet, trägt dennoch den Stempel der neueren Zeit durch die bewußte Anwendung des Akkordes als solchem; auch Septakkorde in Umkehrungen, Sekundakkorde und andere Harmonien erscheinen hier nicht mehr, als wären sie nur zufällig aus der Stimmführung entstanden, sondern als selbständige Phänomen.

Auch Pompeo Canniciari ist hier einzureihen (1709—44 Kapellmeister an S. Maria Maggiore in Rom, in deren Archiv die Hauptmasse seiner Werke aufbewahrt wird). Proske veröffentlichte von ihm ein vierstimmiges *Ave Maria gratia plena*, Lück ein *Credo quod redemptor meus vivit.*

Wahrscheinlich gehört in diesen Kreis auch Claudio Casciolini, von dem Proske ein achtstimmiges Ostermotett *Angelus Dominus* besonders lobend erwähnt. Die ehemalige Santinische Bibliothek (Rom), jetzt in Münster i. W. an der Domkirche, besitzt unter ihren vielen Schätzen auch zahlreiche Werke Casciolinis. Einige Motetten von ihm findet man in der Lückschen Sammlung. Dort ist auch Giovanni Batista Casali, (1715—92) Kapellmeister am Lateran, mit mehreren guten Stücken vertreten, von denen das vierstimmige *Ave Maria* den Vorzug verdient.

Zu den letzten Vertretern des alten römischen Kirchenstils gehört Giuseppe Jannaconi (1741—1816, als Kapellmeister an S. Peter der Nachfolger von Zingarelli), von dem man einige Motetten in Bocks »Musica sacra« findet. Jannaconi war Lehrer des Palestrinabiographen Baini, der durch sein im einzelnen freilich sehr anfechtbares Werk doch viel dazu beigetragen hat, Palestrina die ihm gebührende Stellung wieder zu sichern.

Siebentes Kapitel.

Die venezianische Schule.

Die zweite große Schule, die auch für die Motette in Italien in Betracht kommt, ist die venezianische. Ebenso, wie die römische Schule, geht auch sie ursprünglich auf die niederländische Motette zurück. Aber ganz verschieden ist die Blüte, die aus gleichem Samen in den beiden Kunststätten Rom und Venedig aufging. In Rom waren niederländische Künstler schon lange Zeit in Ansehen und in großen Stellungen gewesen, überall sonst in Ober- und Mittelitalien war der niederländische Stil schon durchgedrungen, ehe Venedig sich dazu entschloß, einem niederländischen Meister einen hervorragenden Posten anzuvertrauen. Bis nach 1525 hatte Venedig sich hauptsächlich mit einheimischen Kräften beholfen — Einzelheiten über diese frühe venezianische Musik sind gegenwärtig nur recht spärlich zutage gefördert —, als aber die Niederländer auch hier einzogen, dann bildete sich in

kurzer Zeit ihr Stil in einer eben so charakteristischen Weise um, wie dies in Rom, dort allerdings viel langsamer, geschehen war. Der Einfluß der sehr eigentümlichen, hoch entwickelten venezianischen Kultur färbte auch die Musik. Reif und üppig wurde nun die Kunst; nicht mehr die herbe, knospenhafte, jugendliche Anmut der Dufayschen Zeit, nicht mehr die strenge Gebundenheit der Ockenheimschen Schule, der Kultus der künstlich verschlungenen Linien, nicht mehr der in seiner weltentrückten Grübelei doch so phantastische Sinn, noch die prunklose Solidität, oder der bisweilen etwas schwerfällige Pomp der früheren Zeit zeichnen die venezianische Motette der Blütezeit aus — in ihr entfaltet sich eine bis dahin unerhörte Fülle farbigen Glanzes, ein starker Duft, wie er der voll erblühten Blume entströmt, eine Freude am Klang als solchem, wie sie vorher noch nirgends aufgetreten war. Ihre Meister zeigen einen Sinn für breite Flächenentfaltung, dekorative Wirkung, analog dem italienischen Renaissancebaustil, gegenüber dem aufstrebenden gotischen Pfeilerwerk, mit dem man die nordische Musik schon oft treffend verglichen hat.

Und alles in berauschende Schönheit getaucht! und diese Schönheit von so eigener Art, so verschieden von der überwältigenden Schönheit der Palestrinaschen Kunst, und nicht nur äußerlich schön auf Kosten des inneren Gehalts! Wahrlich, nur wenige Motetten aller Zeiten dürfen der edlen venezianischen Motette, wo sie ihr Bestes gibt, zur Seite gestellt werden.

Willaert, Ciprian da Rore, Claudio Merulo, die beiden Gabrieli, Monteverdi sind bekanntlich die großen Namen dieser Schule. Als Hauptkennzeichen des venezianischen Stils stellt man gemeinhin die Doppelchörigkeit hin, die Willaert erfunden haben soll, angeregt durch die Bauart der Chorkapellen in der Markuskirche. Indes diese Doppelchörigkeit ist nur eine von vielen Eigenheiten der venezianischen Motette. Auch im bloßen vierstimmigen Satz zeigt sich ihre Besonderheit schon. Im Folgenden soll versucht werden, die charakteristischen Merkmale venezianischer Schreibart an ausgewählten Beispielen klar zu machen. Von einer auch nur einigermaßen zureichenden Kenntnis der hierher gehörigen Motettenliteratur kann gegenwärtig noch nicht die Rede sein. Man ist gezwungen, sich auf verhältnismäßig wenige, aus vielen Winkeln zusammengesuchte Stücke der einzelnen Meister zu beschränken, so daß von einem Urteil über ihr Gesamtschaffen Abstand genommen werden muß. Notdürftig kann die Lücke jedoch ausgefüllt werden durch eine besonnene Betrachtung der Werke von Meistern wie Gallus, Hassler, Sweelinck, Schütz, bei

denen man wenigstens die venezianische Technik studieren kann, die sie sich während ihrer Lehrjahre in Venedig angeeignet haben, in solchem Maße, daß auch der Kundige bisweilen glauben könnte, manche ihrer Stücke seien echt venezianischen Ursprungs.

Francesco d'Ana, der noch dem 15. Jahrhundert angehört, ist einer der wenigen älteren venezianischen Meister, von denen sich gegenwärtig wenigstens etwas aussagen läßt. In Petruccis erstem Lamentationenbuche v. J. 1506 ist d'Ana mit motettenartigen Stücken vertreten, von denen Torchi einige mitteilt[1]. Es sind einfache vierstimmige Gebilde, die deutlich ihre Herkunft vom falso-bordone aufweisen. Nachahmungen kommen so gut wie gar nicht vor. Alle paar Takte tritt eine Fermate ein, so daß eine beträchtliche Anzahl von kleinen Abschnitten entsteht. Ein merkwürdiger Reiz liegt in dieser primitiven, übrigens sehr wohlklingenden, reinen Musik. Sie macht den Eindruck, als wäre eine gregorianische Melodie in der Oberstimme einfach vierstimmig harmonisiert. Durch eine Fioritur, eine Dehnung, eine leise Betonung hier und da in den Mittelstimmen, durch den schönen melodischen Gang der Stimmen kommt lebendiger Ausdruck hinein. Ein Ton schlichter, wehmutsvoller Klage bricht manchmal ergreifend durch, wie etwa in dem Passionsstück *Sapientissimus nostrae salutis autor* an der Stelle »consummatum est et inclinato capite emisit spiritum«, die mit ihren einfachen langen Akkorden, jede Silbe durch Fermate noch besonders gedehnt, doch vollkommen überzeugend wirkt.

Als Willaert 1527 nach Venedig an die Markuskirche berufen wurde, war er ein Mann von ungefähr 40 Jahren, ein hochberühmter Meister. Er hatte schon viele Werke geschaffen, man darf annehmen in der niederländischen Schreibart seiner Zeit. Zu diesen früheren Werken gehört zweifellos auch das von Maldeghem in der Bibliothek zu Cambrai aufgefundene *Da pacem* (vierstimmig, in älterer Art, wie man etwa zu Zeiten Josquins, Brumels, Moutons schrieb; übrigens sehr schön, Höhepunkt in der Mitte bei den Worten »quia non est alius«. Auf ältere Art weist auch der Zug, daß die Altstimme von allen vier Stimmen am meisten zu singen hat. Diese merkwürdige Beobachtung kann man an vielen Kompositionen der Zeit um 1500 machen). Lehrreich ist ein Vergleich dieses Stückes mit Ciprian de Rores später zu erwähnender Komposition desselben Textes in einem neueren Stil. Aus Zarlinos »Instituzioni harmoniche« ist bekannt, daß eine Willaertsche Motette, das sechsstimmige *Verbum bonum et suave*

[1] a. a. O., Band I.

in der päpstlichen Kapelle lange als Komposition Josquins gesungen und bewundert wurde, bis Willaert sie als seine Komposition erkannte, was zur Folge hatte, daß sie nicht mehr aufgeführt wurde. Als besondere Eigentümlichkeit Willaerts wird überall die doppelchörige Behandlung des achtstimmigeu Satzes angegeben. Eigentliche Motetten dieser Art sind noch nicht neu veröffentlicht, doch kann man bei Commer eine ganze Reihe Willaertscher Psalmen und ein Magnificat einsehen, die einen ziemlich deutlichen Begriff davon geben, wie Willaert diese Schreibart gehandhabt hat. In allen diesen Stücken ist ein gewisses System unverkennbar. Die beiden Chöre alternieren meistens miteinander, nur an wenigen Stellen, Höhepunkten, meistens sogar nur am Schluß, singen sie zusammen. Gerade an jenen Stellen zeigt sich die Willaertsche Satzweise in ihrer Eigentümlichkeit. Er schreibt nämlich in der Regel so, daß der erste Chor die ganze Klangmasse in Höhe und Tiefe umschließt, der zweite seine Klänge inmitten des ersten hineinschallen läßt. Ein Beispiel für viele mache dies klar:

Schluß des: »cum invocarem, exaudivit«.



Der erste Chor zieht die Umrisse, der zweite trägt Schmuck und Fülle hinzu.

Bei Winterfeld, Bd. 25, findet man in handschriftlicher Partitur etliche sonst unbekannte Willaertsche Motetten aus Montanus' und Neubers »Thesaurus musicus« (Nürnberg 1564) und aus der »Secunda pars magni operis musici, continens clarissimorum symphonistorum . . . praecipue Clementis non Papae carmina elegantissima

5 vocum (1559)«. Darunter die Geschichte der Susanna mit den beiden Alten, in aller Breite fünfstimmig behandelt. Ein vierstimmiges *Pater noster*[1] fällt durch einige besondere Züge auf. In den Mittelpunkt stellt es die sehr ausgedehnt behandelten Worte: »panem nostrum quotidianum da nobis hodie« mit flehentlichem Ausdruck. Das ganze ist überhaupt merkwürdig ernst und streng, bedrückt. Etwas milder klingt der zweite Teil *Ave Maria gratia plena*. Die 1534 zuerst gedruckte Komposition sieht noch urniederländisch aus. Wesentlich anderen Klang zeigen zwei vierstimmige Katharinenmotetten[2], *Quia devotis laudibus* und *O gemma clarissima*, beide von strahlend heller Färbung, die zum großen Teil der Stimmenkombination entspringt; sie sind nämlich nur für hohe Stimmen gesetzt, drei Soprane und Alt. Von Stücken dieser Art mögen Palestrina und die Meister der römischen Schule nach ihm wohl gelernt haben, wie man die seraphischen Klänge mischt, die in ihren Werken so oft entzücken. Der Klangreiz besteht hier darin, daß mehrere Stimmen gleicher Art innerhalb eines begrenzten Umfanges, etwa in derselben Oktave sich bewegen, so daß häufig die nämlichen Phrasen in der gleichen Tonhöhe von verschieden gefärbten Stimmen gesungen werden — noch mehr, daß häufig derselbe Ton, etwa das hohe *E* von drei Sopranen kurz nacheinander berührt wird und dann jedesmal durch die verschiedene Klangfarbe wirkt. Besonders in Italien bildete man dieses Spiel der Klangfarben raffiniert aus. Die neuere Zeit hat das Gefühl dafür verloren, was sich schon darin zeigt, daß man jetzt bei Stücken mit zwei Sopranen, zwei Altstimmen, zwei Tenören immer einen ersten und zweiten Sopran, Alt, Tenor vorschreibt, von denen der zweite in der Stimmlage regelmäßig tiefer ist. Italienische Art in solchen Fällen war es, zwischen erster und zweiter Stimme in Höhenlage und Umfang keinen Unterschied zu machen; dem zweiten Tenor wird in der Höhe genau soviel zugemutet wie dem ersten. Wenn es nun gleich sicher ist, daß die venezianische Schule mit Klangproblemen solcher Art sich stark beschäftigt hat und viel Neues, Eigentümliches auf diesem Gebiet gefunden hat, so darf doch wohl kaum behauptet werden, erst in Venedig sei man auf solche Einfälle ge-

[1] Bei Ambros und Maldeghem. Vgl. den Aufsatz von O. Chilesotti in Sammelband III der Intern. Musikgesellschaft S. 468 ff., der an einer alten Lautenbearbeitung des Willaertschen Pater noster die Einführung der in den Vokalstimmen fortgelassenen chromatischen Zeichen genau aufweist. Für die Vortragsweise der Vokalwerke sind dort wichtige Fingerzeige gegeben.

[2] Bei Maldeghem.

kommen. Man findet schon bei einigen Niederländern das volle Bewußtsein dafür, z. B. bei Gombert, in dessen Kanons für sechs hohe Stimmen etwa, die Maldeghem mitteilt, auch bei Pevernage in dessen *Triumphus chori Angelici*, der an anderer Stelle schon zu erwähnen war. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß italienische, venezianische Einflüsse diese Meister berührten, es könnte aber auch umgekehrt Willaert von Gombert gelernt haben. Bis diese Zeit in Einzelheiten deutlicher vor uns steht, müssen solche Fragen unentschieden bleiben.

Den spärlich zugänglichen Motetten der frühen venezianischen Schule zuzurechnen ist ein vierstimmiges *Sancta Maria succurre miseris*[1] von Philipp Verdelot, der, von belgischer Herkunft, seine Wirksamkeit hauptsächlich in Italien entfaltet hat. Er war in Florenz ansässig, auch in Venedig an der Markuskirche als Sänger angestellt, wohl unter Willaert, zu dem er in nahen künstlerischen Beziehungen stand, hat Willaert doch 1536 ein Buch Madrigale von Verdelot für die Laute gesetzt. Von seinen Motetten ist nur ein Buch zu vier Stimmen bekannt, 1549 erschienen, doch findet sich sein Name häufig in den bedeutendsten Sammelwerken der Zeit. Er galt überhaupt als einer der besten Tonsetzer seiner Zeit[2]. Das genannte vierstimmige Stück gibt wohl kaum einen zulänglichen Begriff seiner Kunst. Es ist übrigens eine vortreffliche Komposition, im ganzen niederländisch im Stil, aber doch von einer Schönheit des Klanges durchzogen, die auf südliche Einflüsse hinzudeuten scheint. Ein vierstimmiges *Tanto tempore* bei Maldeghem, aus der großen Nürnberger Sammlung von Montanus und Neuber (1554—56), ist nur eine mittelmäßige Arbeit.

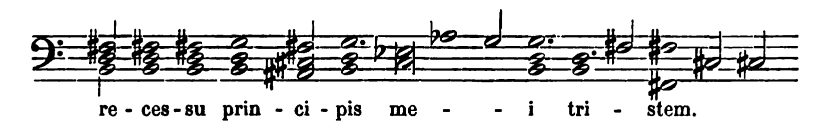
Von Ciprian de Rores Motetten bringt Maldeghem einige. Ein fünfstimmiges *Agimus tibi gratias* ist jedoch nur eine konventionelle Arbeit ohne besonders interessierende Züge. Sehr bemerkenswert ist indessen ein fünfstimmiges *Da pacem Domine*, nicht nur wegen des merkwürdig erregten, angstvollen, düsteren Klanges, sondern auch weil es im Satz deutlich sehen läßt, wie die venezianische Schreibweise sich vom alten Niederländerstil unterscheidet. Man beachte, wie Ciprian hier Doppelparallellinien zieht, wo die älteren Meister einfache Linien verwendeten. Er läßt seine Stimmen gern so pausieren, daß er für den Einsatz eines Motivs immer zwei oder sogar drei zur Verfügung hat. Nicht weniger als siebzehn solcher Einsätze von zwei Parallelstimmen

[1] Bei Maldeghem.
[2] Vgl. Ambros III, 293.

zugleich kommen hier vor; eine ganz erstaunliche Klangentfaltung entsteht dadurch, jeder Einsatz ist gleichsam zwei- oder dreifarbig koloriert, mit Schatten untermalt. Daneben wendet Ciprian auch die ältere Art des Einsatzes an, jede Stimme für sich eintretend, so daß Monotonie nicht entsteht. Ein kurzes Beispiel dieser Satzart folgt hier, die Paralleleintritte zweier Stimmen sind durch + gekennzeichnet:

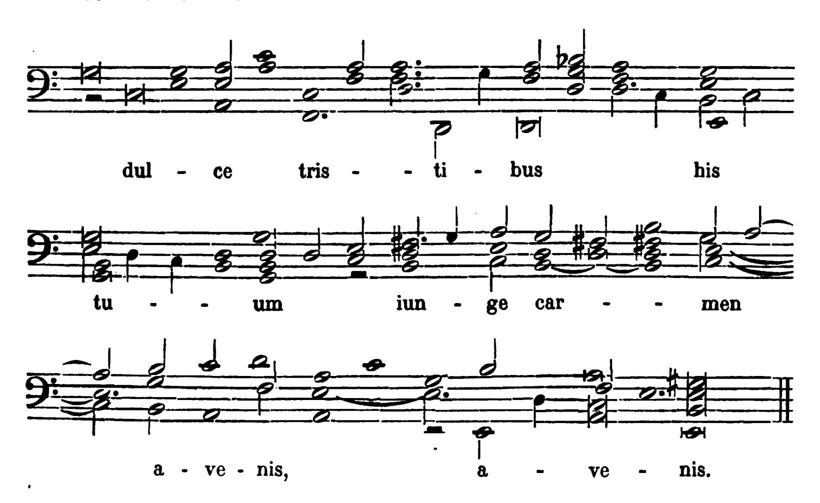


Als Motette bezeichnet Ciprian auch jenes merkwürdige chromatische Stück für vier Bässe *Calami sonum ferentes*, das in der Geschichte der Chromatik eingehend zu behandeln wäre[1]. Es ist 1555 bei Tylman Susato in Antwerpen gedruckt in einer Sammlung italienischer und französischer chansons, denen sechs »motets« beigefügt sind, *faictz à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie*, alle von Orlando di Lasso, nur ein Stück, das oben genannte, ist von Ciprian; es muß wohl als besonders merkwürdig gegolten haben, wenn es so den Stücken des Lasso als Beigabe angegliedert wurde. Die Bezeichnung »à la nouvelle composition« bedeutet nichts anderes als chromatisch. Lasso experimentierte damals in der Chromatik, die in Ciprian einen ihrer frühesten Vertreter fand. Das Stück ist seltsam genug, nicht nur für seine Zeit, sondern auch noch heutzutage. *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *b*, *es*, *as* kommen darin vor, Akkordfolgen wie *a*moll und *fis*moll, *c*dur und *h*moll. Im Melodischen und Kontrapunktischen bietet es wenig Interessantes, an eigenartig stimmunggebenden Zusammenklängen fehlt es jedoch nicht. Die chromatischen Akkorde werden zumeist in schlichten Sextakkordgängen geführt, oder zweistimmig in Terzen und Sexten, etwa so:



[1] Vgl. Kroyer, a. a. O., S. 66f.

Der sehr schöne Schluß lautet:



Eine der reichhaltigsten Sammlungen der Kompositionen Ciprians, darunter zahlreiche Motetten, besitzt die Münchner Bibliothek.

Von dem Niederländer Jan Gero, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich in Venedig lebte, gab Torchi einige Stücke neu heraus. Ein vierstimmiges *O beatum pontificem* für Männerstimmen ist von einer auffallenden dunklen Schönheit, einer Inbrunst, die an spanische Meister, etwa an Morales erinnert. Von den Mönchen in der Kathedrale gesungen muß dieses Stück merkwürdig ergreifend gewesen sein. An die Art des Morales erinnert auch das fünfstimmige *Ave Maria* bei Torchi. Obschon sicher Niederländer von Geburt, zeigt Gero in diesen Stücken, wie auch in einigen der bei Torchi mitgeteilten Madrigale wenig Spuren der alten niederländischen Weise. Nicht mit Unrecht hat Torchi diesen Niederländer unter die italienischen Komponisten eingereiht.

Wie Ciprian de Rore und Jan Gero möchte man den Niederländer Jaches de Wert beinahe schon den italienischen Komponisten zuzählen. Den größten Teil seines Lebens (1536—96) hat er in Italien zugebracht, vorzüglich in Mantua am Hofe der Gonzaga hat er eine reiche Tätigkeit entfaltet. Hauptsächlich Madrigalist, hat er doch auch Kirchenkompositionen hinterlassen. Von seinen drei Motettenbüchern ist nur sehr wenig neu veröffentlicht. Commer (Mus. sacr. Bd. 23) bringt ein siebenstimmiges *Egressus Jesus in partes Tyres*[1], das durchaus der Gattung »Dialog« ange-

[1] Vgl. oben Seite 90 unter Vaet.

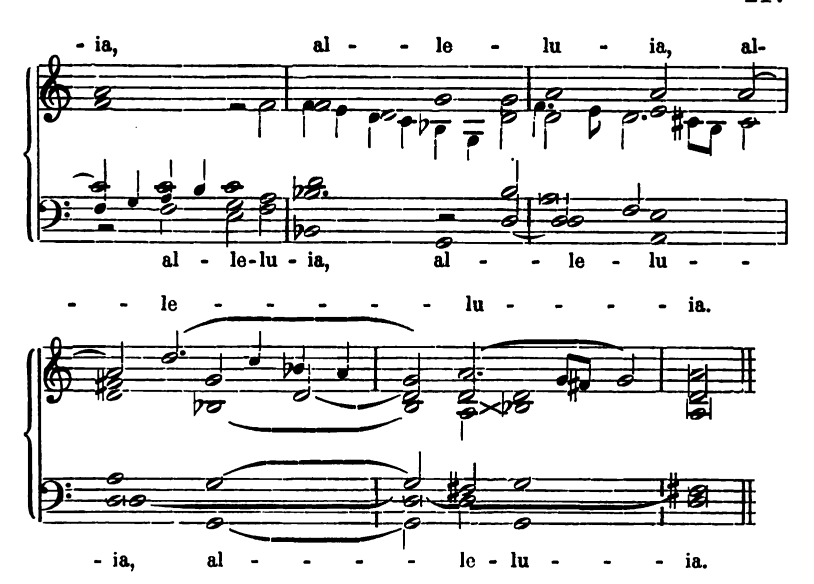
hört, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufkam. Der Wechsel der Personen in den Reden wird deutlich markiert durch auffallende, immer wechselnde Stimmgruppierung. So z. B. wirkt der Einsatz der beiden Sopranstimmen nach 19 Takten Pause sehr stark. Die ersten 19 Takte sind schlichte Erzählung, erst im 19. Takte beginnt die Kananäerin zu reden. Ähnlich werden später die Stimmen der Jünger hervorgehoben, die Stimme Christi. Diese Motette — sie muß wohl besonders berühmt gewesen sein — ist es, von der Praetorius in seinem Syntagma berichtet, er habe sie mit dem »Lautenchor« oder »Englisch Consort« besetzt aufführen lassen, »welches einen trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat«. Dieses »englisch Consort« war eine in England beliebte Zusammenstellung von Instrumenten: »Die Engländer nennens . . . ein Konsort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Klavicymbel oder Großspinett, große Lyra, Doppelharff, Lautten, Theorben, Bandoren, Panorion, Zittern, Viol de Gamba, einer kleinen Discant-Geig, einer Querflöt oder Bakflöt, bißweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny und Gesellschaft gar still, sanft und lieblich accordiren, und in anmutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen«. Dementsprechend besetzte Praetorius die Motette mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Zithern, vier Klavicymbeln und Spinetten, sieben Violen de Gamba, zwei Querflöten, einem großen Violon ohne Orgel; dazu sangen zwei Knaben, wohl Sopranisten, und ein Altist. Wie die einzelnen Instrumente auf das siebenstimmige Stück verteilt waren, ist nicht deutlich zu ersehen. Immerhin verdient diese detaillierte Angabe der Vortragspraxis jener Zeit hier angeführt zu werden.

Von den sehr seltenen Motetten des großen Theoretikers und Lehrers Giuseppe Zarlino hat Torchi einige veröffentlicht, entnommen dem ersten Buche von Zarlinos fünfstimmigen *Moduli, motecta vulgo nuncupata* v. J. 1549. Eine gelehrte Musik, mit höchster Sorgfalt kontrapunktisch durchgearbeitete Stücke liegen hier vor. Eigentlich venezianische Züge sind in ihnen kaum zu finden, wenn man nicht etwa die Vorliebe für sehr vollen Klang dazu rechnen will. Der Stil dieser Stücke ist dem der Willaert, Arcadelt, Clemens non Papa verwandt. Sie haben übrigens trotz ihrer technischen Feinheit keinen sehr großen musikalischen Wert, da bei ihnen von Beziehungen zwischen Text und Musik nur ganz allgemein die Rede sein kann. Der Musik, die Zarlino hier zu Texten aus dem Hohen Liede setzt, könnte ebenso gut ein anderer

Text untergelegt werden, ohne daß ihr dadurch im mindesten Unrecht geschähe. Einen besseren Eindruck von Zarlinos künstlerischen Fähigkeiten gewährt die sechsstimmige Marienmotette, die Paolucci in seiner Arte pratt. di Contrappunto mitteilt.

Von den sechs Motettenbüchern Claudio Merulos ist gegenwärtig so wenig zugänglich, daß man von den kirchlichen Kompositionen dieses bedeutenden Meisters sich kaum eine hinlängliche Vorstellung machen kann. Ein schönes sechsstimmiges *In Deo speravit cor* bringt Torchi. Das Alleluja am Schluß kann als typisches Beispiel dafür dienen, wie die venezianischen Meister durch immer wechselnde Stimmgruppierung ungemein reiche Farbenwirkungen erzielten:





Ein fünfstimmiges *Sancti et justi in Domino*[1] ist weniger bedeutend, hat aber wiederum im Alleluja eine geistreiche Durchführung des einfachen aufsteigenden Viernotenmotivs aufzuweisen. Von den anderen Stücken bei Commer wäre besonders hervorzuheben ein fünfstimmiges *Pax vobis*[2]; es interessiert auch durch einen Zug, der in Merulos Instrumentalstücken, wie in der venezianischen Instrumentalmusik, den ricercar, cappricci, toccaté usw. erscheint, nämlich die rhythmische Umwandlung der gleichen Motive in den verschiedenen Abschnitten des Stückes. Hier z. B. weist das Alleluja im dreiteiligen Takte mehrere Motive auf, die im ersten Hauptteil im zweiteiligen Takte stehen. Solche Zusammenhänge zwischen Vokal- und Instrumentalformen treten bisweilen in der Geschichte der Motette hervor. Ein achtstimmiges *Ave gratia plena*[3] ist in der Art der Dialoge gehalten, die gegen 1600 als eine besondere Gattung in Aufnahme kamen. Die Stimme des Engels wird durch einen tieferen Chor dargestellt, ein höherer Chor tritt für Marias Stimme ein. Prachtvoll ist am Schluß die Vereinigung beider Chöre in der schwungvoll-elastischen Führung der acht Stimmen. Ein pompöses Kirchenstück ist das sechsstimmige *Jubilate Deo omnis terra.* Ein doppelchöriges *Magnum*

---

[1] Commer, Musica sacra, Band 25.
[2] » » » » 28.
[3] » » » » 27.

hereditatis mysterium (Commer, Bd. 16) schwillt zu machtvollem Höhepunkt an in der Mitte: »Omnes gentes venient«.

Giovanni Croce aus Chioggia, Schüler Zarlinos, von 1603 an Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig, ist bei Proske mit einer Anzahl zumeist kleinerer Motetten vertreten. Als Grundzug erscheint in ihnen eine außerordentlich edle, weiche, schöne Melodie; eine liebenswürdige, anmutige Art des Vortrags. Proske schätzt ihn sehr hoch ein: »Unter den Tondichtern der Schule Venedigs kenne ich keinen, welcher mit solcher Innigkeit, Zartheit und Wärme zu singen, den Ernst kirchlicher Kunstanforderung so zu mildern und gleichsam mit heiliger Schönheit zu verklären gewußt, wie dieser Meister«. Von den Stücken bei Proske möchte das *O sacrum convivium* vorzugsweise in Betracht kommen. Zwei achtstimmige Motetten findet man bei Torchi; sie sind beide dem »Promptuarium« des Schadaeus entnommen, das, 1611—17 erschienen, mit seinen 384 Motetten verschiedener Meister für die Geschichte der Motette ein ungemein wichtiges Quellenwerk ist — leider ist es mangels einer Partiturausgabe nicht benutzbar. Die beiden Motetten von Croce: *Buccinate in neomenia* und *Incipite Domino* sind schwungvolle Stücke freudigen Charakters, im Tonsatz ziemlich einfach und ohne auffallende Besonderheiten. Zwei achtstimmige Motetten bringt Commer (Mus. sacra Bd. 23), ein einfaches: *O triste spectaculum*, ein glänzendes, schwungvolles, sehr edles *O viri Galilei*, das in der Mitte zum wirksamen Höhepunkt geführt wird. Zwei vierstimmige Stücke sind bei Lück gedruckt, ein kurzes, einfaches *Exaudi Deus* für Männerstimmen, von schön geschwungener Melodielinie, ein ziemlich bewegtes *Cantate Domino*. Das erste Motiv



ist eine Phrase, die auch Hassler liebt. Aus Croces *I motetti a otto voci*, libro secondo, novam. ristampato, Venedig, Vincenti 1607, teilt Winterfeld im 25. Bande seiner Sammlung handschriftlich mit die Motetten: *O triste spectaculum*; *Buccinate in neomenia*; *Laudans exsultet gaudio*; *Ingredimini omnes*; *O viri, o Galilei*; *Incipite Domino*.

Von Andrea Gabrieli sind in Proskes Musica divina elf vierstimmige Motetten erschienen, alle dem ersten Buche seiner vierstimmigen Motetten v. J. 1576 entnommen. Ein wundersam edler Stil ist diesen Stücken eigen; ein warmer, voller, weicher, glänzen-

der Klang entfaltet sich in ihnen, ein Strom von Wohllaut durchrinnt sie; hier klingen Töne, bei deren Anhören man schwelgt ob der sie verklärenden Schönheit: so verklärt das warm flutende Sonnenlicht auch unscheinbare Gegenstände — denn es handelt sich bei diesen elf Motetten durchaus nicht immer um Stücke, die ihrem geistigen und Empfindungsgehalt nach zum Höchsten zu stellen sind. Was Andrea wirklich wert ist, wird wohl erst beurteilt werden können, wenn von seinen mehrchörigen Werken erheblich mehr zutage gefördert ist. Scharf charakterisierende Züge fehlen hier; weder Tonmalereien, noch Besonderheiten der Harmonik treten hervor. Man kann nicht sagen, daß dadurch der Kunstwert dieser Stücke verringert wird; sie sind von vornherein nach anderer Richtung hin angelegt. Der schöne, stetige Fluß der Stimmen zeigt den Meister des Aufbaues, die tiefe Andächtigkeit und Weihe zeigen die Echtheit der Empfindung, der herrliche Klang offenbart den feinnervigen Künstler. Handelt es sich hier auch zumeist nur um Werke, die auf der mittleren Linie stehen, in denen der Künstler es nicht für angemessen hielt, seine vollen Kräfte zu entfalten, so fehlt es doch nicht an Kostbarkeiten im Einzelnen. Zur reinsten Schönheit hebt sich die Motette: *Veni sponsa Christi*, ein Stück, das sich neben den Meisterwerken von Palestrina und Vittoria über diesen Text als vollkommen ebenbürtig behauptet. Hinreißend schön bei aller Einfachheit des Satzes ist der Schluß der Motette: *Sacerdos et Pontifex*, von der Stelle an: »pastor bonus, ora pro nobis«; von ergreifender Zartheit der Empfindung und Schönheit des Klanges die Stelle »jugum meum suave est et omnis meum leve« in der Motette: *Tollite jugum meum*. Dabei würde es schwer fallen, anzugeben, auf Kosten welcher Faktoren die tiefgehende Wirkung solcher Stellen zu setzen sei, so wenig entfernen sie sich in Technik von dem, was zu ihrer Zeit allgemein üblich war. Ohne irgend welche sichtliche Besonderheiten der Schreibweise ist hier doch eine ganz besondere Wirkung erreicht. Dies gilt von den meisten dieser Motetten Andreas. Ein siebenstimmiges *Angelus ad pastores ait* schätzte Heinr. Schütz so hoch, daß er eine Paraphrase davon (mit Instrumenten) in seine »geistliche Chormusik« aufnahm[1]. Das Stück hat einen wundervoll satten und weichen Klang, ist auch ausgezeichnet durch eine Fülle fein abgetönter und wirksamer Klangkontraste, die sich ergeben aus den mit feinstem Geschmack durchgeführten, vielfach verschiedenen

[1] Das Gabrielische Original ist mitgeteilt von Spitta im Anhang zum achten Band der Gesamtausgabe Schützscher Werke.

Gruppierungen der sieben Stimmen. Drei fünfstimmige Stücke veröffentlichte Torchi. Auch auf sie trifft zu, was oben über die vierstimmigen Stücke auszusagen war. Heftigkeit des Affekts fehlt ganz, auch wo man sie erwarten würde, wie z. B. in der Motette: *Cor meum conturbatum*: kein lauter Schrei, kein Ausbruch des Schreckens oder der Verzweiflung bei der Stelle »timor et tremor venerunt super me«, aber eine Gesamtstimmung von Traurigkeit, Wehmut, die auch eine berechtigte Auffassung der Textworte darstellt. Nur wenig Tonmalerei ist angebracht; dann aber sehr geistreich. So wird an der Stelle »sicut columbae et volabo et requiescam« gegen den Schluß hin das »volabo« in diskreter Weise durch eine Fioritur angedeutet. Es dient aber diese Stelle nicht nur als Illustration des einen Wortes, sondern gleichzeitig als Höhepunkt des ganzen Stückes, der sich durch sein figuriertes Motiv und die Art der Durchführung sofort heraushebt. Aus Andreas' Hauptwerk[1], den 1583 erschienenen *Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur* bringt Torchi das sechsstimmige *Beati quorum remissae sunt*, ein edles Stück von wundervollem Klange, jenen feinen Abschattierungen einer Grundfarbe ohne heftige Kontraste der Färbung, wie sie eben für Andrea charakteristisch zu sein scheinen. Schließlich ist noch das fünfstimmige *O sacrum convivium* aus Torchis Sammlung zu erwähnen, ein Stück, das sich in Haltung vollständig den oben genannten Motetten anschließt.

Andrea Gabrielis volle Bedeutung kann man gegenwärtig einigermaßen nur an den handschriftlichen Partituren kennen lernen, die Winterfeld im 37. Bande seiner Sammlung niedergelegt hat. Die sechs Motetten stammen aus der großen Gardanoschen Ausgabe v. J. 1587; schon 1590 waren sie bei Catharina Gerlach in Nürnberg nachgedruckt (in Lindners Corollarium), sicherlich ein Zeichen dafür, wie hoch diese Stücke ihrer Zeit bewertet wurden. Es sind Kunstwerke vom ersten Range darunter. Der dreichörige Psalm: *Beatus misereatur nostri* muß hier außer Betracht bleiben. Das achtstimmige *O crux splendidior* ist ein prachtvolles Muster des realen achtstimmigen (nicht doppelchörigen) Satzes. Von schönster Wirkung ist der unerwartete Eintritt des *Es* bei den Worten »dulce lignum«, ein traditioneller Effekt, der nichtsdestoweniger hier in meisterlicher Weise eingeführt ist. Ein Hauptstück für die Möglichkeiten der realen Achtstimmigkeit. Erstaunlich ist der Reichtum im Wechsel der Klangfarben, in den verschiedensten Gruppierungen erscheinen die Stimmen, von drei bis

[1] Vgl. Ambros, Musikgeschichte Band III, 541.

acht Stimmen, zugleich; in der Mitte und am Schluß Klangsteigerungen von berauschender Pracht und mächtiger Fülle. Ähnlich im Satz ist das achtstimmige *Benedictus Dominus Deus*, scharfe Deklamation, kraftvolle Rhythmik zeichnen das Stück besonders aus. Die übrigen Stücke, die alle durch außerordentliche Feinheit der Durcharbeitung auffallen, sind: *O gloriose Domine* (sechsst.); *Egredimini et videte* (achtstimmig für zwei Chöre); *Domine Deus meus, in te speravi* (siebenstimmig); *O Fili Dei* (sechsstimmig).

Über den Hauptmeister der Schule, Giovanni Gabrieli, unterrichtet man sich, wie bekannt, am besten in Winterfelds Werk über diesen Meister. Der Band musikalischer Beigaben dazu ist auch die Hauptquelle für unsere Kenntnis der Motetten des Meisters. Es handelt sich dabei nur um vielstimmige Stücke; wie Gabrieli sechs, sieben, acht, zehn und mehr Stimmen verwendet, zeigen diese Kompositionen. Fast alle sind zwei Hauptwerken Gabrielis entnommen, v. J. 1587 und 1597. Die Ausgabe, die er 1587 von Werken seines Oheims Andrea veranstaltete und der er eine Anzahl eigener Stücke hinzufügte, war ein Zeichen des Dankes und der Einnerung an den ein Jahr zuvor verstorbenen Meister Andrea. Sie ist betitelt: *Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli, Organisti della Serenissima Signoria di Venezia: continenti Musica di Chiesa, Madrigali e altro, per voci e strumenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 & 16 voci.* Dieses Hauptwerk der venezianischen Kunst kommt gegenwärtig mangels einer Partiturausgabe für das Studium leider noch nicht in Betracht. Es enthält von Andrea allein nicht weniger als 67 Kompositionen. Von den zehn Stücken Giovannis darin haben wir durch Winterfeld Kenntnis, genauer wenigstens was die fünf geistlichen davon angeht. Das zweite Werk, aus dem Winterfeld eine Anzahl von Stücken mitteilt, sind die *Sacrae Symphoniae* des Giovanni zu 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16 Stimmen, 1597 erschienen, *tam vocibus quam instrumentis.* Darin sind 45 Vokalkompositionen enthalten, von denen die meisten für die Geschichte der Motette in Betracht zu kommen hätten und außerdem 16 Instrumentalstücke. Überschaut man die zugänglichen Gabrielischen Stücke im Ganzen, so fällt zunächst auf der gänzlich veränderte Standpunkt gegenüber den Werken der Niederländer, sogar Palestrinas und des Kreises um ihn. Die kontrapunktischen Satzprobleme treten bei Gabrieli vollkommen zurück. Da sieht man keine strengen Kanons mehr, keinen durchgeführten cantus firmus, keine Variationenbehandlung des tenor, keine ostinaten Stimmen. Nur die mehr oder weniger freie Nachahmung der zugrunde liegenden Motive gibt den Stimmen den logischen

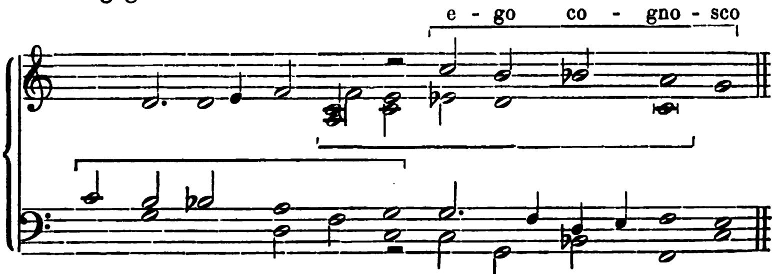
Zusammenhang. Dagegen ist die Klangfarbe als Ausdrucksmittel hier überall in einem Umfang verwertet, wie nie zuvor. Mit genialer Erfindungskraft versteht Gabrieli, alles dem Klange dienstbar zu machen. Die feinste Behandlung der Kirchentöne, die interessanteste chromatische Harmonik, die Art der Stimmenführung, die Gruppierung der Stimmen, die raffinierte Ausnutzung der einzelnen Stimmlagen, die virtuose Mischung verschiedener Stimmgattungen, alles dient dazu, um Klänge von einer farbigen Fülle, Weichheit, einer Kraft, einem Glanz, einer Schattierung zu erreichen, wie sie noch niemals vorher waren gehört worden. Nahe lag die Gefahr, daß der innere Empfindungs- und Ausdrucksgehalt verflache bei einem solchen Kultus des sinnlichen Klanges: Gabrieli indessen zeigt nirgends Verflachung, sein Werk gehört zu dem Bewundernswertesten und Hinreißendsten, was jemals Künstlerphantasie ersonnen und gestaltet hat. Wer Gabrieli nicht kennt, hat in der Tat Unersetzliches verloren.

Nun zur Betrachtung der Kompositionen selbst. Das sechsstimmige *Miserere* (bei Winterfeld) ist auf einen litaneiartigen, psalmodierenden Ton gestimmt. Die Motive verwenden viel Tonwiederholung, beschränken sich zumeist auf einen Umfang von wenigen Tönen. Reale Sechsstimmigkeit herrscht vor, keine Unterteilung in kleinere Chöre, responsorisch gegeneinander gestellt. Diese Sechsstimmigkeit ist indes nach venezianischer Art variiert, indem die neuen Einsätze mit Vorliebe immer paarweise in den Stimmen auftreten. Was dem Stück aber seine besondere Färbung gibt, ist die meisterhafte Verwendung der Chromatik. Es kommen vor *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *b*, *es*, *as*, in einer solchen Weise eingeführt, daß die harmonischen Wirkungen auch unseren Ohren als etwas besonders Feines und Außergewöhnliches erscheinen. Derart ist z. B. die Modulation von *A*dur nach *G*dur (ganz in unserem Sinne, sie könnte als Musterbeispiel in einer modernen Harmonielehre stehen) bei den Worten: »et secundum multitudinem miserationum tuarum«. Die Akkordfolgen sind, *A*, *D*, *H*, *E*, *A*, *a*, *E*, *a*, *C*, *G*, *D*, *G*. Besonders wirksam ist der Eintritt des *H*dur- und *C*dur-Akkordes. Das *G*dur am Schluß ist zufolge der gewandten Vorbereitung von allerschönster, milder Wirkung. Ein erlesener Klangeffekt erscheint an dieser Stelle, herbeigeführt durch die Art, wie der höchste Ton des Soprans und der tiefste Ton des Basses miteinander in Beziehung gesetzt sind:

et se - cum-dum mul - ti - tu di - nem mi - se-

- ra - ti - o - - num tu - a - - - rum

An der mit + bezeichneten Stelle beachte man, wie das Übergewicht der höheren Stimmen abgelöst wird durch ein Übergewicht der tieferen; auf die Silbe »-nem klingen« nur zwei Stimmen; nun treten schnell zwei andere Paare nacheinander ein, alles wird in die Tiefe gerissen, mit wundervoller Wirkung. Besonders bemerkenswert ist außerdem die Stelle »et a peccato meo« wegen der ausdrücklich vorgeschriebenen, verminderten Quarte *c-gis* im Motiv; die Stelle »ego cognosco et peccatum meum« wegen der Halbtonfortschreitungen. Der Eindruck der zerknirschten, bußfertigen Reue ist hier gegeben:



Von den pastosen, chiaroscur-Schattierungen dieses Stückes sehr verschieden ist die Färbung des sechsstimmigen *Beata es virgo Maria.* Hier herrschen die lichten Töne vor. Besonders im Mittelteil »exaltata est« erhebt sich ein lautschallender Jubelgesang von höchst lebendiger rhythmischer Wirkung; lebhaft bewegte Motive greifen ungeduldig ineinander, eine Stimme fällt der anderen immerwährend ins Wort. Von besonderer Feinheit ist dabei die Mischung von $^4/_4$ und $^3/_4$ Rhythmen, wie z. B.:



Diese verschiedenen Rhythmen prallen nun in den einzelnen Stimmen oft aufeinander, $^3/_4$ in der einen auf eine Weile gegen $^4/_4$ in der anderen, ganz unerwartet von einem Stimmenpaar in ein anderes überspringend; dadurch ergeben sich die merkwürdigsten rhythmischen »Kontrapunkte«, Verschlingungen der Rhythmen, die nach unserem Taktsystem überhaupt nicht korrekt aufzuzeichnen sind. Das Stück ist auch ausgezeichnet durch Steigerungen ganz überraschender Art. In einer Stelle, wie dem ersten Eintritt der sechs Stimmen, zeigt sich ein wahrhaftiges Klanggenie. Mit sechs Stimmen eine derart glanzvolle, hinreißend schwellende Wirkung zu erzielen wie hier, hat wohl vor Gabrieli kaum jemand verstanden, und nach ihm nur sehr wenige. Die Stelle sei hier mitgeteilt. Man muß sie gehört haben, um zu wissen, wie stark sie wirkt. Die Wirkung beruht auf der Aufwärtsbewegung aller Stimmen, die gerade eine solche Stimmlage haben, in der das crescendo am leichtesten und wirksamsten zustande kommt. Die beiden Oberstimmen sowohl wie die beiden Bässe sind eng zusammengehalten, dadurch erhalten die obere und untere Linie ein ungemein scharfes Relief, zwei Mittelstimmen in der höheren Mittellage wiederum eng aneinandergeschmiegt, verbinden die Höhe mit der Tiefe (darauf beziehen sich die *). Die Stelle ist hier in die passende Höhe transponiert, für den Vortrag eingerichtet:


Sopran 1.
cresc.
Be - - - a - - ta
Sopran 2.
cresc.
Be - - a - - - ta es
Alt.
mf
cresc.
f
Be - a - - - ta es, be - a-
Tenor.
cresc.
ge - ni - trix. Be - a - - ta es
Baß 1.
cresc.
ge - ni - trix. Be - a - - -
Baß 2.
cresc.
ge - ni - trix. Be - a - -
es vir - go Ma - ria
vir - go Ma - ri - a De - i
- - ta es vir - - go Ma - ri - -
vir - go Ma - ri - - a
- - ta es vir - go Ma - ri - a
- - ta es vir - go Ma - ri - a

Meisterhaft ist auch die Abwechslung und die dadurch erreichte Klangschattierung und -Steigerung zwischen den responsorischen dreistimmigen Chören und der realen Sechstimmigkeit im letzten Teil.

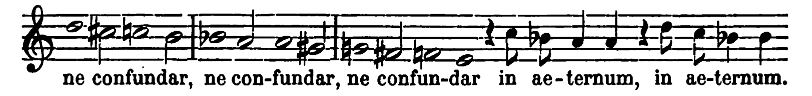
Ein Kunstwerk von erstaunlicher Lebendigkeit und Anschaulichkeit ist das sechsstimmige *Timor et tremor*. Gabrieli verschmäht dabei starke Realismen nicht. Das Thema ist von einer Kühnheit und Originalität, wie sie die Meister der älteren Zeit bei der Erfindung ihrer Themen nur sehr selten bekundeten, wohl auch nicht in dem Maße erstrebten, als dies später der Fall war: liegt doch der Schwerpunkt der ganzen älteren vokalen Kunst nicht so sehr in der thematischen Erfindung als vielmehr in der Art der Verarbeitung. Das Thema Gabrielis lautet:



Ein Schrei, sofort aber alles wie vor Entsetzen gelähmt, stockend in großen Sprüngen hinunterfallend bis zum Stöhnen auf »tremor«, mit der qualvoll gedehnten verminderten Quarte *cis-f*. Dieses Thema entfaltet seine ganze Kraft erst in der Verarbeitung durch alle sechs Stimmen hindurch. Besonders die Pausen sind genial ausgenutzt, sie wirken nicht nur durch sich selbst, sondern geben auch den anderen Stimmen Gelegenheit, sich in voller Deutlichkeit zu zeigen. Der Zug abwärts ist, wie im ersten Thema, so auch für das ganze Stück überhaupt bezeichnend; besonders auffallend im zweiten Thema:



Chromatik ist im Verlauf des Stückes ausgedehnt und überaus wirksam verwendet, zumal gegen den Schluß hin bei der Stelle:

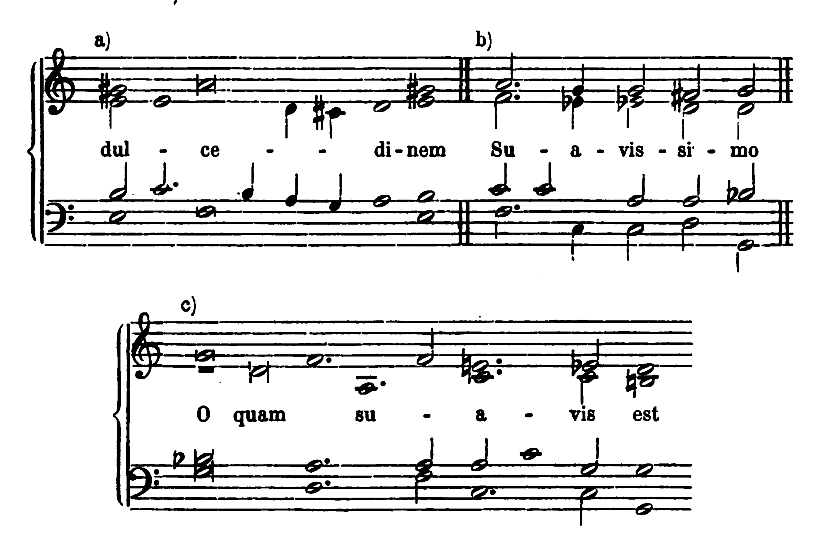


Das stammelnde »in aeternum« folgend auf die laute, jammervolle Klage »ne confundar« wirkt schon als bloßer thematischer

Einfall stark, in der kunstvollen Fassung, die Gabrieli dem Thema gegeben hat, geradezu ergreifend.

Der acht-, zwölf-, sechzehnstimmige Satz gilt als die besondere Domäne Gabrieli's. Verhältnismäßig wenige Stücke dieser Art sind gegenwärtig gedruckt zugänglich, doch zeigen auch diese wenigen schon, daß Giov. Gabrieli in dieser Art des Satzes über einen Reichtum an Gestaltungskraft verfügt, wie kein anderer Meister. Die einfacheren, typischen Arten des doppelchörigen Satzes sind bei der Betrachtung der Palestrina'schen Motetten aufgewiesen worden. Es sei also an dieser Stelle mit dem Hinweis auf jenen Abschnitt genug. Wie Palestrina seinen achtstimmigen Satz handhabt, so benutzt ihn im Wesentlichen auch Gabrieli, nur daß er außerdem eine Menge Varianten anderer Gestaltungen kennt, die nicht so sehr Schulüberlieferung zu sein scheinen, als seine eigentümliche Auffassung und Darstellung des Gegenstandes. Ganz klären lassen sich diese Fragen erst, wenn einmal Andrea Gabrieli's mehrchörige Motetten in größerer Anzahl vorliegen werden. An erster Stelle ist von Giovannis bekannten Stücken dieser Art das achtstimmige: *O Domine Jesu Christe* zu nennen, das schon Ambros mit vollem Rechte bezeichnet als »eines der herrlichsten Tonwerke, die je ein Geist geschaffen«. Es ist gesetzt für einen Chor von höheren Stimmen, zwei Soprane, Alt, Bariton und einen tieferen Chor von Alt, zwei Tenören, Baß. Wirkungen der erlesensten Art weiß Gabrieli diesen zwei Tonkörpern abzugewinnen. Der tiefere Chor beginnt mit einem wundersam schönen, von andächtiger Anbetung überströmenden Abschnitt. Kurz vor seinem Schluß treten leise, fast unmerklich die höheren Stimmen des ersten Chors nach einander ein, und während in der Tiefe der langgezogene Akkord allmählich verhallt, schwellen die Oberstimmen, nun die Anfangsmelodie aufnehmend, immer mehr an: der Moment, wo nun endlich die dämmerigen, tiefen Klänge ganz verschwinden, und die hohen Stimmen allein strahlend weiterklingen, ist ein wahres Klangwunder, das seines gleichen kaum hat: es ist, als sänge ein Chor von Engeln im schimmernden Licht. Wie dann weiter Chor in Chor eingreift, einer den andern an Inbrunst zu überbieten sucht, wie sie sich an einigen Stellen einmütig zu machtvoll gesteigertem Ausruf vereinen (»adoro te, te deprecor«), wie der Ausdruck des einzelnen Wortes ohne jede Kleinlichkeit in Musik übersetzt wird (am frappierendsten der herbe Akkord *e*, *gis*, *c*, *e* bei »felle«), wie dann zum Schluß eine wahre Flut von lichten Klängen sich ekstatisch ausbreitet, das muß man gehört haben, um zu wissen, was der Künstler Gabrieli bedeutet.

Von besonderem harmonischem Interesse ist das doppelchörige *O quam suavis est Domine*, besonders wegen der ganz systematisch durchgeführten, ausgiebigen Verwendung des alterierten Sextakkordes (*a*, *cis*, *f*; *e*, *gis*, *c*; *es*, *g*, *h*; *d*, *fis*, *b*). Er dient merkwürdigerweise dazu, zwei ganz entgegengesetzte Empfindungen auszudrücken; einmal soll er die Süße charakterisieren, »dulcedinem tuam«, dann aber am Schluß, wenn es heist »fastidiosos divites dimittit inanes« klingt er eben so schroff, als er zuerst eigentümlich mild gewirkt hatte. Rhythmus und Tempo haben an dieser verschiedenen Wirkung erheblichen Anteil. Auch sonst bietet Gabrieli hier zum Ausdruck des »suavis« und der »dulcedo« chromatische Effekte besonderer Art, wie etwa:



Von den üblichen Arten des achtstimmigen Satzes abweichend ist das ausgedehnte *Jubilate Deo omnis terra*. Die Absicht war, mit acht Stimmen einen weit gedehnten Jubelklang der glänzendsten Art hervorzubringen. Dazu genügen Gabrieli die »cori spezzati« nicht. Er verwendet hier zwar vorübergehend oft diese Schreibart, bindet sich aber nicht an sie, sondern gruppiert seine acht Stimmen auf immer neue Weise mit überraschender Wirkung. So ist schon der Anfang ungewöhnlich. Die Stimmen treten nach einander paarweise ein, zuerst zwei Soprane, dann zwei Tenöre, zwei Bässe, schließlich zwei Altstimmen. Schon durch die eigentümliche Satzart wird eine ungeheure Klangentfaltung bald in den ersten acht Takten erreicht. Gabrieli hält nämlich, wie er dies bisweilen

sonst auch zu tun pflegt, je zwei der zusammengekoppelten Stimmen eng bei einander und erhält so vier Doppellinien, die einen Glanz ausstrahlen, der in der gewöhnlichen Satzart nicht zu erreichen ist. Das Studium dieser acht Takte wird dem Musiker Früchte tragen; er beachte auch die Wirkung der Oktavsprünge hier und da, des Auseinandertretens der Stimmpaare bis zur Oktave an einigen Stellen. Diesem Anfang folgt ein regelrechter polyphoner fünfstimmiger Abschnitt von neun Takten, die drei Oberstimmen pausieren, darauf wiederum Eintritt des ersten Hauptthemas: »Jubilate Deo«, jetzt aber aus den zwei Sopranen in die zwei Altstimmen verlegt, mit ganz neuen Gegenstimmen. In der Folge wechseln responsorische Stellen von je drei Stimmen mit solchen von je vier und je fünf, oder reale Achtstimmigkeit tritt ein, bisweilen wieder jene paarweise Anordnung wie zu Beginn. Nochmals erscheint das Anfangsthema, diesmal den beiden Tenören übergeben, wiederum von neuen Gegenmotiven begleitet; endlich nehmen es auch im letzten Teil die beiden Bässe auf. Die Form nähert sich also dem Rondo und der Variation. Eine ausgedehnte Coda krönt mit pompösen Klängen der Freude diesen Jubelhymnus. An Glanz, Pracht, ekstatischem Schwung wird dieses Stück für immer ein Muster bleiben. Unter den von Winterfeld mitgeteilten zehnstimmigen Stücken ist das bedeutendste: *Deus meus, ad te de luce vigilo.* Es gibt den Eindruck einer ungemein großen Feierlichkeit und Andacht insbesondere durch den Chor von fünf tiefen Stimmen, die in langgezogenen, ruhigen Harmonien von schwerer, dunkler Pracht erklingen; scharf hebt sich dagegen der helle Chor von fünf hohen Stimmen ab, der sich mit dem tiefen Chor in den Vortrag des Stückes teilt. Zuerst singen die beiden Chöre in breiten Abschnitten abwechselnd, aber nicht responsorisch, nicht dieselben Motive übernehmend, erst im zweiten Teil greifen sie responsorisch in einander. Als Beispiel, wie Gabrieli den dreichörigen a cappella-Satz behandelt, gibt Winterfeld einen beträchtlichen Teil der ausgedehnten 15stimmigen Motette *Salvator noster hodie dilectissimus.* Art der Motive und Behandlung des Satzes sind hier noch mehr flächenartig. Die einzelne Stimme als solche hat nur stellenweise Bedeutung. Das Ganze wirkt mehr durch die große Linie, den Schwung, den Glanz der Stimmentfaltung als durch Feinheit des Details. Ein auffallend moderner Zug ist der Harmonik darin eigen. Stellen wie das alleluja am Schluß gehören zu den frühesten Orgelpunktwirkungen im neueren Sinne, ich wüßte nicht, wo sich dergleichen in der älteren Vokalmusik sonst findet. Eine Skizze der Stelle folgt hier:



Man würde sich nicht wundern, sie bei Bach, Beethoven oder Wagner (Meistersinger!) zu finden. Der Glanz und die Fülle, die sie ausstrahlt, sind ungeheuer.

Es fehlt jedoch vorläufig noch an Stücken, die den vielstimmigen, 12-, 15-, 16-, 20stimmigen Satz bei Gabrieli genügend zeigen. Gerade hier wären, nach den paar Bruchstücken bei Winterfeld zu urteilen, noch überraschende Entdeckungen zu machen.

Mit ein paar Beispielen ist auch der neue Stil vertreten, den Gabrieli in seinen letzten Werken angewendet hat, die Verknüpfung der Instrumente mit dem Chor. Eine Motette: *Surrexit Christus* ist gesetzt für drei tiefere Stimmen, Baß, Tenor und Alt, mit Begleitung von zwei Cornetti, zwei Violinen und vier Posaunen. An Geschmeidigkeit, Eleganz der Linienführung ist das Stück mit den a cappella-Sätzen Gabrielis nicht zu vergleichen. Doch mag der pompöse Vollklang der Instrumente zusammen mit dem Chor seine

Wirkung nicht verfehlen. Die Instrumente sind genau in der Manier behandelt, wie sonst die Singstimmen, in Chöre geteilt, responsorisch, Höhe gegen Tiefe ausgespielt, stellenweise tutti. Viel interessanter ist *In Deo salutari meo* für achtstimmigen Vokaldoppelchor, begleitet von drei Cornetti, einer Violine, zwei Posaunen. Eine siebzehntaktige Sinfonia leitet das Stück ein. Im Allgemeinen sind die Instrumente selbständig geführt, nicht als Verdoppelung der Singstimmen. Obschon es sich hier noch nicht um einen Sologesang handelt, so macht sich doch schon ein entschiedener Zug zum Solistischen in den Singstimmen geltend, wie etwa in den Verzierungen bei der Stelle »spes mea in Deo«, noch mehr kurz vor dem Schluß, wo vier Chorstimmen glänzende Koloraturen zu singen haben: z. B. der Sopran



Auch in anderen Publikationen, außer bei Winterfeld, sind Gabrielische Partituren zu finden. Ein zwölfstimmiges *Angelus ad pastores* aus dem Werk von 1587 (bei Torchi) ist besonderer Erwähnung wert wegen des glänzenden Schlusses, der die beiden sechsstimmigen Chöre vereinigt. An solchen Stellen kann sich der Musiker belehren, wie es möglich ist, ganz einfache, im wesentlichen homophone Akkordfolgen so zu setzen, daß jede Starrheit fern bleibt, die dem massiven Akkord sonst so gern anhaftet, daß zugleich ein entzückendes Farbenspiel, eine rauschende Pracht und Fülle des Klanges sich entfalten. Das Geheimnis besteht darin, daß das Ganze homophon wirkt, die einzelnen Stimmen jedoch ihre Lebendigkeit wahren durch feines polyphones Wesen. Masse und Individuum sind hier in glückliche Beziehung gesetzt. Ein kurzes Beispiel daraus mache das Verhältnis klar. Es sind darin die folgenden Akkorde verknüpft: *a*(moll) *D*(dur), *G*, *e*, *a*, *F*, *C*, *F*, *d*, *a*, also die einfachsten Dreiklänge. Die Art, wie die Akkordnoten auf die zwölf Stimmen verteilt sind, macht die Wirkung aus. In diesem zusammengedrängten Auszug kann die Stimmführung nur im Wesentlichen angedeutet werden, viel feiner noch ist das Partiturbild. Quarten-, Quinten-, Oktavensprünge, durchgehende Noten, Pausen, spielen eine große Rolle:


I.
Al - - le - lu - - ja, al - le - -
II.
Al - - le - lu - - ja, al - - -
lu - - - - - - - ja, al - le - lu -
le - - lu - - ja, al - le - lu - - -

Rochlitz teilt (Bd. I) von Gabrieli ein ausgedehntes *In ecclesiis benedicite Domino* mit, das als eines der interessantesten Stücke des Übergangsstils besondere Aufmerksamkeit verdient. Es enthält unbegleitete Solopartien, ähnlich den Intonationen, fünfstimmige Chorabschnitte, Soli und Duettstellen, begleitet mit einem Orchester von drei Cornetti, zwei Posaunen, Violen, schließlich Sinfonia, Zwischenspiele für das Orchester allein.

Eine Anzahl bedeutender Motetten bringt Commer im Neudruck (Musica sacra, Bd. 23). Ein achstimmiges *Ego sum qui sum*, im Tonsatz ziemlich einfach, zeigt die Meisterhand in dem wahrhaft erhabenen, großartigen Zug der Oberstimmen, die ein Muster von sinnvoller Deklamation bieten. Das doppelchörige *O Jesu dulcissime* vollends gehört zu den Hauptstücken. Gleich bedeutend in Empfindung und Durchführung. In drei Höhepunkten gipfelt das Stück, von denen einer immer den anderen an Inbrunst und schwellendem Klang überbietet (bei den Stellen: »o Christe Rex; o divina ergo proles; ut veneremur«). An den ersten beiden Stellen beachte man die blendende Klangwirkung bei dem ekstatischen Einsatz aller acht Stimmen nach einer Generalpause. Ein dreichöriges *Plaudite omnis terra* zeigt die Technik dieser Satzart gut, das Dialogisieren der drei Gruppen, ihr Zusammenwirken an etlichen Höhepunkten, das kompakte Zusammenhalten der Massen, so daß hier die Chöre ähnlich behandelt werden, wie früher drei Einzelstimmen, schließlich die koloristischen Wirkungen, die sich ergeben aus einer planvollen Gegenüberstellung von Klanggruppen verschiedener Klangwerte. Ein siebenstimmiges *O quam suavis es Domine* (bei Commer, Musica sacra Bd. 15) interessiert durch die glänzende Gesamtwirkung wie auch durch viele feine Züge im Einzelnen. Man beachte die (traditionelle) Verwendung des *Es* auf »suavis« im Hauptmotiv, wiederum wieder sehr wirksamer Eintritt von *Es* bei »pane suavissimo«. Die altbekannte melodische Phrase:

[1]

findet sich auch hier wiederum bei der Stelle »esurientes« im Sopran. Zwei andere siebenstimmige Stücke bringt Commer in Bd. 16: *O Fili Dei, succurre miseris* und *Hodie completi sunt.* Das wertvollere ist das zweite, eine rauschend-prunkvolle, freudig bewegte Kompositionen von sehr kunstvollem Gefüge: man beachte

[1] Vgl. Seite 41, 63.

z. B. das letzte im doppelten Kontrapunkt breit durchgeführte Alleluja. Stücke wie dies mögen auf Hassler besonders stark eingewirkt haben; seine Weise erinnert stark an den Ton, der hier angeschlagen ist.

Ein kostbarer Band der Winterfeldschen Sammlung (Bd. 33) enthält in handschriftlicher Partitur die sonst nirgends zugänglichen *Symphoniae sacrae* (2. Buch, nach der Ausgabe von 1615) des Giovanni Gabrieli, 19 große Stücke von 6—19 Stimmen, zum Teil mit Instrumenten. Über den Inhalt sei kurz berichtet. Nr. 1. *Litaniae B. Mariae virginis*, für achtstimmigen Doppelchor, ein ziemlich ausgedehntes Stück, strikt antiphonisch, wie es bei den Litaneien üblich ist. Tonsatz ziemlich einfach, fast homophon. Merkwürdig geistreich die Art, wie die immer wiederholten Phrasen »miserere nobis« behandelt sind, so daß die gerade bei der Litanei so häufig eintretende Monotonie vermieden ist. Im Gegenteil, der Hörer erwartet das mindestens vierzigmal wiederholte »ora pro nobis« bei jedem neuen Einsatz mit Spannung, nachdem er bemerkt hat, wie mannigfach der Künstler die Wiederholungen zu gestalten versteht, so daß gerade durch die Wiederholung ein besonderer Reiz entsteht. Ein schwieriges Problem ist hier sehr glücklich gelöst. Nr. 2: *Jubilate Deo omnis terra*, zehnstimmig mit Instrumenten. Zu Anfang eine Sinfonia von 14 Takten für zwei Cornetti, fünf Tromboni und Fagotto. Für dieses Stück, wie auch für Nr. 3 *Quem vidistis pastores* (für sechs Singstimmen mit zwei Cornetti, vier Tromboni, zwei Bassi) gilt, was von derartigen Stücken Gabrielis schon weiter oben zu sagen war: sie machen den Eindruck des Probierens, haben darum nicht jene Kraft, die den reinen Vokalstücken eigen ist. Bedeutender wirkt Nr. 4: *Suscipe clementissime Deus* für sechs Stimmen und sechs Posaunen. Zwischen Instrumenten und Stimmen besteht im Satz nicht der geringste Unterschied. Es handelt sich um ein zwölfstimmiges, doppelchöriges Stück, dessen einer Chor von Instrumenten gespielt wird. Die Wirkung des meisterlichen Satzes für zwölf tiefe Stimmen muß ganz apart sein, kraftvoll, glänzend, dunkel, doch weich, sehr reich an Abwechslung wegen der vielerlei verschiedenen Mischungen der Stimmen und Instrumente. Nr. 5: *Vox Domini super aquas Jordani* a cappella für zwei Chöre, einen höheren vierstimmigen (drei Cantus, Tenor), einen tieferen sechsstimmigen (Cantus, Altus, Tenor, drei Bassi). Eines der glänzendsten Gesangstücke, die man sich denken kann. Nr. 6 und 7 *Misericordia Domini* und *Exaudi orationem meam* sind zwölfstimmige a cappella Stücke zu drei Chören. Das zweite ist das reichere. Nr. 8 *O Jesu mi dulcissime* ist schon oben erwähnt worden

Diesem Stück nahe verwandt in der Schreibart ist Nr. 9, das achtstimmige *Hodie completi sunt*, obschon auf einen ganz anderen Ton gestimmt, viel heller, glanzvoller, jubelnder. Nr. 10 *Deus in nomine tuo* ist für acht nicht in Chöre abgeteilte Stimmen geschrieben, ein Stück von der feinsten polyphonen Durcharbeitung, in dieser Hinsicht zum Besten gehörig, was Gabrieli überhaupt geschrieben hat. Nr. 11, das achtstimmige *Cantate Domino*, hat Stellen im konzertierenden[1], vom Instrumentalen abgeleiteten Stil reichlich eingemischt. Dafür diene als Beleg der Schluß:



[1] Vgl. dazu weiter unten das Kapitel über den konzertierenden Stil; S. 239ff.



Nr. 12, *Confitebor tibi Domine*, wie auch Nr. 13, *Salvater noster hodie, dilectissime, natus est* und Nr. 16, *O gloriosa virgo* sind glänzende Beispiele des dreichörigen Satzes. 13, 15 und 12 Singstimmen werden hier in Bewegung gesetzt. Besonders prunkvoll ist der Schluß von Nr. 12. Wegen sehr aparter Klangmischungen ist Nr. 16 bemerkenswert. Es ist — der einzige Fall der Art, den ich in der gesamten Literatur kenne — für drei tiefe Chöre geschrieben, von denen ein jeder aus drei Bässen und einem Tenor besteht. Wundervoll ist die Art, wie diese tiefen Klänge zu einem

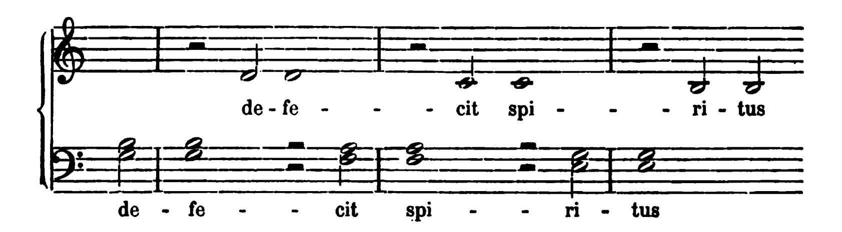
Ganzen von dunkler Pracht gemischt sind. Vierchörig sind Nr. 14 *Exaudi nos Domine*, Nr. 17 *O quam gloriosa*, Nr. 18 *Buccinate in neomenia tuba*, für 16, 16 und 19 Stimmen. Nr. 14 ist ein großartiges, ernstes Stück, auf das jüngste Gericht sich beziehend, mit mannigfachen, wirksamen Tonmalereien bei »tremenda morendi sunt« (ein merkwürdiger ochetusartiger Effekt, besonders im Tutti klingen diese kurzen, scharf abgehackten Phrasen wie mit Messern schneidend). Eines der wichtigsten Gabrielischen Stücke. Kaum minder bedeutend ist Nr. 17, von einem Glanz, einer flutenden Lichtfülle, einem hinreißenden Ton des Jubels, die blendend wirken. Nr. 15 *Congratulamini mihi omnes*, sechsstimmig, mit Zügen von ergreifender Zartheit. Die Stellen »quia cum essem parvulae placui altissimo; quasi vitis fructificavi; et flores mei fructus honoris« seien besonders genannt. Das letzte Stück Nr. 19 ist ein achtstimmiger Hymnus *Benedictus es Dominus*, sehr schwungvoll und prächtig im Klange. Im Neudruck nicht vorliegende Motetten Giovannis aus dem genannten Werke von 1597 teilt Winterfeld handschriftlich (Bd. 59 seiner Sammlung) mit.. Die achtstimmigen Stücke *Sancta et immaculata virginitas*, *O Jesu mi dulcissime* (verschieden von der vorher genannten Kompositionen desselben Textes), *Domine exaudi orationem*, *Audi Domine hymnum*, *Ego sum qui sum*, *Jam non dicam vos servos* sind Prunkstücke des doppelchörigen Satzes, bewundernswerte Kunstwerke.

Von Giovanni Bassani, der neben den Gabrieli und Merulo an der Markuskirche in Venedig wirkte, kommen zunächst die Instrumentalkompositionen in Betracht, die zu den frühesten Erzeugnissen der neuen Schreibart gehören. Aber auch als Motettenkomponist ist Bassani ein sehr achtbarer Meister. Bei Commer (Mus. sacra, Bd. 2) findes man tüchtige achtstimmige Stücke vom ihm. 1598 veröffentlichte er *Motetti per concerti ecclesiastici* a 5, 6, 7, 8, 12, wohl eines seiner Hauptwerke, was die Motette angeht.

Von dem Bologneser Musiker Ascanio Trombetti teilt Torchi zwei tüchtige Motetten mit. Besonders das breit angelegte dreichörige *Misericordiae tuae* zu zwölf Stimmen ist der Beachtung wert. Das Stück zeigt den vollausgeprägten Venezianerstil. Daß Giovanni und Andrea Gabrielis Konzerte schnell Schule machten, beweist u. a. auch der Titel von Ascanios erstem Motettenbuch v. J. 1589, das Motetten von fünf bis zu zwölf Stimmen enthält »accomodati per cantare e far concerti«.

Orazio Vecchi, der Komponist des burlesken »Anfiparnasso«, ist in seiner Kirchenmusik ein ganz ernsthafter Meister, der die Traditionen der venezianischen Schule in sehr würdiger Weise

hochhält. Aus seinen vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Motetten vom Jahre 1590 (in Venedig bei Gardano erschienen) hat Proske vier Stücke veröffentlicht. Vor etlichen Absonderlichkeiten ist man bei ihm nicht sicher. So wendet er z. B. den alten ochetus in seinem *Velociter exaudi me* an, bei den Worten »defecit spiritus«; dabei auch seltsame Quintparallelen:



Das Stück ist in ausgeprägter dreiteiliger Liedform gehalten, beinahe schon in der Art einer da-capo-Arie. Erster Teil, neun Takte, ziemlich bewegt; zweiter Teil, damit kontrastierend, viel ruhiger, die breit ausgeführte ochetus-Episode, 18 Takte; dritter Teil notengetreue Wiederholung des ersten Teils, samt einer Coda von vier Takten. In der Motette *Euge serve bone* tritt der Refrain stark hervor. Das Schema ist: *a*, *b*, *c*, *b*, *d*, *b*.

a: 9 Takte dreistimmig.
b: 7 Takte vierstimmig.
c: 14 Takte dreistimmig.
b: 7 Takte vierstimmig.
d entsprechend b dreistimmig. 13 Takte vierstimmig.
b: 7 Takte + 3 Takte Anhang.

Eine zehnstimmige Motette aus demselben Werk veröffentlicht Torchi: *Beati omnes qui timent.* Das schöne Stück gipfelt in einem prächtigen Schlußabschnitt: *Ecce sic benedicitur qui timet Dominum.* Andere Motetten bringt Commer (Mus. sacra Band 23), ein glänzendes achtstimmiges *Cantemus laetis vultibus*, ein sehr schönes *O Jesu Christe miserere* (Bd. 27) und andere Stücke von geringerem Wert. Bei Lück ist ein fünfstimmiges *Alleluja, laudem dicite Deo* mitgeteilt, ein schwungvolles Stück von rauschendem Klang.

Achtes Kapitel.

Der konzertierende Motettenstil in Venedig und Rom.

Ein ganz neuer Motettenstil beginnt mit Viadanas *Cento Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3 e 4 voci con il basso continuo per sonar nell' organo*, in zwei Büchern 1602 und 1608 erschienen. Es gibt auch eine Gesamtausgabe *Opera omnia sacrorum concentuum* . . . 1612 in Frankfurt gedruckt. *Concerti ecclesiastici* mit Instrumentalbegleitung haben schon vor Viadana etliche venezianische Meister geschrieben, nämlich Andrea und Giovanni Gabrieli (1587), Adriano Banchieri, dessen *Concerti ecclesiastici* v. J. 1595 übrigens besonders bemerkenswert sind, weil sie sicherlich eines der ersten Werke sind, in denen der Generalbaß auftritt; wenigstens kennt man bis jetzt kein älteres Werk mit Generalbaß. Alle diese Concerti sind Motetten, denen eine Begleitstimme beigegeben ist; ihre Betrachtung gehört also in die Geschichte der Motette hinein, trotz des Namens Concerti, den sie führen. Viadanas *Concerti* unterscheiden sich von denen der Gabrieli und Banchieri dadurch, daß in ihnen auch Stücke für eine Stimme mit Generalbaß stehen, die also den neuen monodischen, recitierenden Stil der Florentiner Oper in die Kirche ziehen.

In den nächsten Jahrzehnten entsteht infolge dieser Invasion in den Benennungen der Gattungen eine solche Verwirrung, daß es nötig ist, hier erst die Titelfrage einigermaßen zu klären, ehe zur Betrachtung der einzelnen Werke geschritten wird. »Concerto« heißt ursprünglich eine mehrstimmige Motette, der eine oder mehrere obligate Instrumentalstimmen beigegeben sind. Das »concertare« bezieht sich auf den Gegensatz zwischen Gesang- und Instrumentenklang, den zu betonen und auszunutzen die Komponisten sich bisweilen bestrebten. Als nun die Monodie immer mehr in Aufnahme kam, schrieb man auch Motetten für eine oder zwei, drei Solostimmen, und nannte solche Stücke bald *concerti ecclesiastici*, wie Viadana, bald *motetti a voce sola*, bald *motetti concertati*. Zwischen diesen drei ist stilistisch nicht der geringste Unterschied. Wohl aber kam später eine Gattung der concerti ecclesiastici auf, die von der Motette hinweg zur »Kantate« hinüberführt, und die Konzerte, die zu dieser Gruppe gehören, sind in der Geschichte der Motette von der Betrachtung auszuschließen; die Geschichte der Kantate

hat sich mit ihnen zu befassen. Heißen doch noch Bachsche Kantaten: concerto. Die Merkmale derjenigen concerti, die man zur Kantate zu rechnen hat, sind die folgenden: mehrere Sätze, ariose Melodiebildung, geschlossene periodische Formen, Wechsel zwischen recitierendem und ariosem Stil; später trennt sich die Gattung »Kantate« von der Motette noch viel deutlicher durch starke Verwendung des Orchesters und Wiedereinführung des Chors — der aber nicht mehr im Motettenstil gehalten ist —, gegenübergestellt der recitierenden Solostimme, dem ariosen Sologesang, dem Ensemble zweier oder dreier Solostimmen mit obligaten Instrumenten und Generalbaß. Bei Heinrich Schütz z. B., ebenso bei Hammerschmidt und fast allen deutschen Meistern des 17. Jahrhunderts finden sich »concerti ecclesiastici« oder »Kirchenkonzerte« beider Arten. Von diesen sind jene, die stilistisch die Merkmale der Kantate tragen, hier auszuscheiden und der Geschichte der Kantate zu überweisen. Die übrigen gehen die Geschichte der Motette an.

Einige Motetten von Viadana sind in handschriftlicher Partitur zu finden bei Winterfeld (Bd. 37). Sie sind entnommen der Sammlung: Promptuarii musici . . . pars altera, herausgegeben von Joh. Donfrid, Rektor in Rothenburg, Straßburg 1623, und dem Promptuarium des Schadaeus aus Senftenberg, Augsburg 1611, 13. Die achtstimmigen Stücke *Ecce ego mitto vos* und *Hodie nobis coelorum rex* unterscheiden sich nicht wesentlich von der zur Zeit üblichen Schreibart. Die übrigen Stücke stammen aus den »Concerti ecclesiastici«. Sie sind für drei Stimmen mit basso continuo geschrieben. Der Generalbaß geht häufig im Einklang mit der tiefsten Stimme mit, nicht selten jedoch wird er streckenweise als selbständige Stimme geführt. Die Singstimmen sind in der imitatorischen Motettenart behandelt, Chromatik wird nur in geringem Maße verwendet. Die Schreibart der Benevoli, Foggia, Carissimi, Rovetta, Montferrat geht schließlich zurück auf Stücke wie Viadanas *Non turbetur cor vestrum*, das schon die für jenen Stil charakteristische Aneinanderreihung zahlreicher kleiner, voneinander scharf sich abhebender Abschnitte aufweist. Die übrigen dreistimmigen Stücke bei Winterfeld: *Tres pueri jussu regis*, *Christus resurgens*, das zweistimmige *Misericordias Domini* sind tüchtige, geschmackvolle Musik, jedoch ohne besonders geniale Züge.

Daß Viadanas Hauptwerk noch nicht in einer neuen Partiturausgabe vorliegt, ist eine für die Musikforschung sehr empfindliche Lücke. Viadana war seinerzeit für die Kirchenmusik epochemachend, auch auf das Ausland, Deutschland, Frankreich wirkte

er stark. Ohne eine Kenntnis seiner Werke findet man kaum den rechten Standpunkt zur Beurteilung der kirchlichen Musik des 17. Jahrhunderts. Die wenigen, überdies ziemlich mittelmäßigen Stücke, die von ihm hier und da veröffentlicht sind, geben von seiner Bedeutung durchaus keine hinlängliche Vorstellung. Einige bisher nicht neugedruckte monodische Stücke von ihm habe ich in meine Neubearbeitung des vierten Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte aufgenommen. Hier, für die Motette, kommen die mehrstimmigen Stücke noch mehr in Betracht, als die einstimmigen, in monodischer Art recitierenden. Was für Feinheiten er bisweilen bietet, dafür sei das folgende kleine Stück aus den Concerti ein Zeuge. Es ist für Männerstimmen in der Art der falsi-bordoni geschrieben, für die Viadana bekanntlich ein Klassiker ist. Der basso continuo ist hier beinahe überflüssig. Er füllt hauptsächlich die Pausen aus, gibt einzelnen Akkorden mehr Wucht und Klang. Die kleinen eingeklammerten Noten beziehen sich auf ihn. Einen edleren Ausdruck dieses Textes kann man sich in so einfachem Satze kaum vorstellen:





In der Folge taucht, besonders in Italien, eine ganze Literatur solcher sogenannter *motetti a voce sola* auf. Sie bedarf noch der näheren Durchforschung. Ottavio Durantes *Arie divote* über lateinische Motettentexte (1608), Kapsbergers *Motetti passegiate a una voce* (1612), Serafino Pattas *motetti e madrigali . . . per cantare solo nel organo, clavicordo, chitarrone et altri istromenti* (1614), Marinonis *Motetti a una voce* (1614), Bernardis *Motetti in cantilena* (1623) sind einige der sehr zahlreichen Werke dieser Klasse. Sie können um so eher hier kurz übergangen werden, als sie trotz ihres Namens »Motette« mit dieser Gattung zunächst kaum etwas zu tun haben. Ihre Betrachtung gehört in eine Geschichte der Arien-, Kantatenformen. Zu den frühesten Stücken dieser Art gehören ein- und zweistimmige Motetten von Giovanni Francesco Anerio, von denen Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886 einige Proben gegeben hat. Eine ziemlich primitive Kunst liegt hier vor, im Vergleich mit der reifen Meisterschaft Anerios in den mehrstimmigen Stücken. Von monodischer Stimmführung im neueren Sinne ist hier übrigens noch nichts zu spüren. Die Solostimme bei Anerio ist nichts weiter als ein notengetreues Herübernehmen einer einzelnen Stimme aus einer mehrstimmigen Komposition. Wesentlich anders ist die Behandlung der Gesangsstimme in den eigentlich monodischen Werken, im Sinne eines Sprachgesanges, einem Recitativ sich annähernd. Auch nach Deutschland wurde die neue Art bald übertragen. Man unterrichtet sich über ihr Wesen gegenwärtig sogar am bequemsten an deutschen Mustern, die im Neudruck erschienen sind. Stücke dieser Art von Schütz und Hammerschmidt sind allgemein zugänglich. Darüber wird an anderer Stelle noch mehr zu sagen sein.

Unter den frühesten Meistern des neuen Stils wird Agostino Agazzari aus Siena genannt. Seinem opus V Motectorum, dem zweiten Buche seiner *cantiones sacrae*, zu zwei, drei, vier Stimmen (in Venedig bei Amadino 1608 erschienen), hat er eine Abhandlung über den basso continuo beigefügt. Er berührt sich also mit Viadana, pflegte auch, wie dieser Meister, das Kirchenkonzert mit

Instrumentalbegleitung. Von den Werken dieser Art ist gegenwärtig noch nichts zugänglich. Doch hat er auch eine Fülle von Kirchenstücken a cappella geschrieben. Bei Proske findet man ein Stück aus seinen Sacrae cantiones v. J. 1607 (Mailand): *Benedicta sit sancta Trinitas.*

Claudio Monteverdi, der Hauptmeister der späteren venezianischen Schule, müßte in der Geschichte der Motette vorläufig so gut wie ganz leer ausgehen, wenn nur gedruckte Partituren als Quelle in Betracht kämen. Zweifellos befindet sich unter seinen motettenartigen Kompositionen so manches geniale Stück, es ist aber für die Kenntnis seiner Werke nach dieser Richtung hin bis jetzt noch fast gar nichts geleistet worden. Es möchte hauptsächlich in Betracht kommen Monteverdis *Selva morale e spirituale* v. J. 1641. Erwähnenswert dürfte auch eine »Parodie« von Aquilino Coppini sein, der in Mailand 1607 eine Ausgabe von Monteverdischen Madrigalen veranstaltete, denen er lateinische Texte untergelegt hatte: *Musica tolta di Cl. M. e d'altri autori . . . e fatta spirituale . . .* Sechsstimmige Litaneien waren wohl besonders berühmt; man findet sie in verschiedenen Sammelwerken der Zeit oft verzeichnet, so z. B. in Cesare Bianchis Libro secondo di motetti (Venedig 1620); auch Bianchis erstes Motettenbuch enthält Monteverdische Motetten[1]. Die Lücke wird einigermaßen ausgefüllt durch einen Band handschriftlicher Partituren von Kirchenstücken Monteverdis, der zu der großen v. Winterfeldschen Sammlung in Berlin gehört[2]. Der Band enthält außer der Messe: *In illo tempore* ein *Vespro della B. V. Maria*, bestehend aus 13 zum Teil sehr ausgedehnten Stücken, zumeist in Motettenart. Der Titel des Werkes, das einer größeren Publikation Monteverdis v. J. 1610 entnommen ist, lautet: *Vespro della B. V. Maria, da concerto, composto sopra canti fermi.* Es beginnt mit einem fünfstimmigen *Domine adjuvandum me*, mit Begleitung von Cornetti, Viole, Trombone, Contrabasso da gamba, Orgel gesetzt. Die eigentliche Substanz des Stückes liegt in den Instrumenten. Der Chor psalmodiert nur, er bleibt 32 Takte lang, die Wiederholungen nicht mitgezählt, auf dem *D*dur-Akkord, ohne auch nur einmal die Lage des Akkordes zu wechseln. Das ganze Stück ruht auf einem Orgelpunkt *D*, über dem sich die Instrumente mannigfach figuriert ergehen; auch hier wechselt die Harmonie niemals, nur Rhythmen

[1] Das vollständige Verzeichnis von Monteverdischen Stücken in Sammlungen anderer Komponisten siehe in Vogels Monographie über M., Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 414 ff.

[2] Band 58 der Sammlung von Winterfeld, Königl. Bibl. Berlin.

und Melodie halten das Interesse wach. Ab und zu tritt ein kurzes Ritornell ein und wirft ein paar andere Akkorde dazwischen. Der Aufbau ist:

A 7 Takte Chor und Orchester.
B 4 Takte Orchesterzwischenspiel mit Harmoniewechsel, Ritornell.
A' 8 Takte Chor und Orchester.
Wiederholung von *A* und *B*.
A'' 17 Takte Chor und Orchester + 4 Takte Ritornell + 6 Takte Coda, alles für Chor und Orchester.

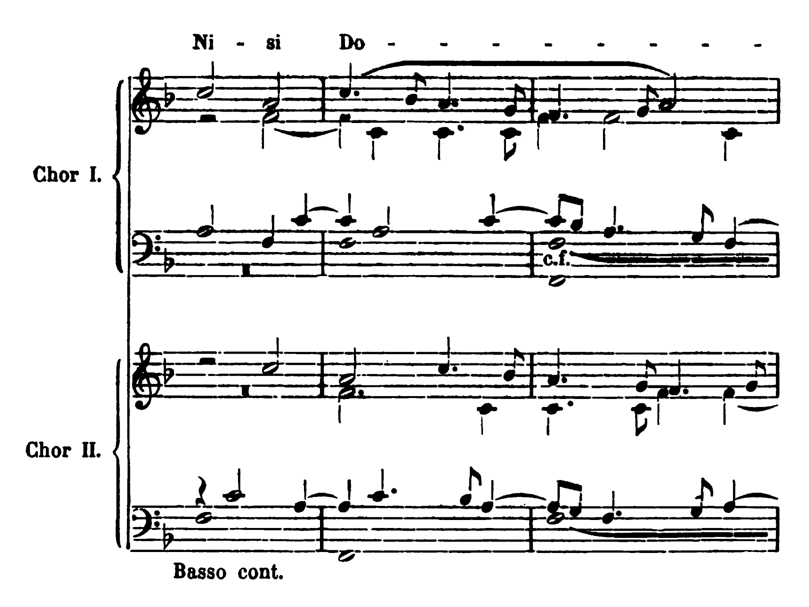
Also eine ziemlich komplizierte Form, die den Namen concerto verdient. Instrumentalritornelle spielen auch in dem zweiten Stück, einem sechsstimmigen *Dixit Dominus*, eine große Rolle. Es ist ein Gemisch von polyphoner Motette, mehrstimmiger Psalmodie, instrumentalen Ritornellen, Variationen über den cantus firmus, eine sehr interessante, neuartige Mischform. Nr. 3: *Nigra sum*, »Motetto« überschrieben, gehört zu der neuen Gattung »Motetti a voce sola«, die nach 1600 in Italien aufkam. Das Stück ist für Solotenor mit Generalbaß gesetzt. Es ist dreiteilig, in der Form *A*, *B*, *B*. *A* hat 34 Takte, *B* 19 Takte. Die Wiederholung von *B* ist notengetreu, bis auf eine reichere Ausgestaltung der Begleitstimme in den letzten sieben Takten der Wiederholung. Nr. 4: *Laudate pueri* ist für achtstimmigen Doppelchor mit Generalbaß gesetzt. Virtuoses, solistisches Fioriturenwerk ist reichlich eingemischt, Koloraturen der neuen Art, die sich sehr unterscheiden von der ruhig wogenden Koloratur des 16. Jahrhunderts durch die Vorliebe für schnelle Passagen, staccati, Repetitionen, Triller, punktierte Rhythmen. Der Kontrast zwischen diesen kolorierten Partien und den ruhigeren in älterer Chorweise ist so groß, daß man annehmen muß, die Abwechslung zwischen tutti und soli sei gewünscht, auch ohne besondere Vorschrift. Auch hier wiederum Mischformen, sehr geistreiche Variationenarbeit über den cantus firmus eingestreut. Nr. 5, »Motetto« *Pulchra es amica mea*, ist ein Duett für zwei Solosoprane mit Generalbaß. Auch hier, wie in Nr. 3 die Form *A*, *B*, *B*, die Wiederholung reicher ausgestaltet. Das zweimal wiederholte Zwischensätzchen im $^3/_2$ Takt zeigt merkwürdigen Anklang an ein bekanntes Studentenlied:



Ähnlich ist in der Schreibart das Duett-Motetto Nr. 5: *Duo Seraphim clamabant,* nur daß hier die glänzende Koloraturentfaltung durch den Text gerechtfertigt ist, es ist gleichsam ein Wettgesang der beiden Engel dargestellt. Im zweiten Teil: *Deo sunt qui testimonium dant* tritt eine dritte Solostimme hinzu. In der Form schließen sich diese beiden kleinen Stücke der älteren Motette an. Nr. 6 *Laetatus sum in his* für sechs Stimmen mit Generalbaß, ein durchaus polyphones Stück in Motettenart, mit reich kolorierten Partien hier und da, besonders bemerkenswert wegen der höchst interessanten Form, die sich als eine Variationenabart darstellt:

(A) 16 Takte + 22 Takte (B).
(A^1) 16 Takte + 36 Takte (C).
(A^2) 16 Takte + 22 Takte (B^1).
(A^3) 16 Takte + 27 Takte (B^2).
(A^4) 16 Takte + 42 Takte (B^3).

Jeder der fünf Hauptteile besteht aus zwei Abschnitten, der erste über einem laufenden Baß von Viertelnoten, der zweite über einem langsam schreitenden Baß von Halben und Ganzen; diese Abschnitte sind hier mit A und B bezeichnet. Alle Abschnitte (A) bis (A^4) sind Variationen über einem ausgedehnten Baßgang, der sich immer notengetreu wiederholt, während die zugesetzten Oberstimmen jedesmal ganz verschieden sind. Die Abschnitte (B) bis (B^3) entsprechen einander nur annäherd, notengetreu wird der Baß nur in B und B^1 wiederholt. Die melodische Variation über einem immer wiederholten Baßgang, nach Art der Passacaglia, ist übrigens eine der beliebtesten Formen in der gleichzeitigen Oper und der monodischen Kammermusik. Nr. 7. *Nisi Dominus aedificavit* ist ein sehr imposantes Stück in reiner Motettenform für zehnstimmigen Doppelchor mit Generalbaß. Neu für die Gattung ist die da capo Form: der erste Abschnitt von 35 Takten wird am Schluß wiederholt. Er fällt stark ins Ohr, da er höchst wuchtig für alle zehn Stimmen gesetzt ist über einem breiten cantus firmus in den Tenören beider Chöre. Die Art, wie die entsprechenden Stimmen der beiden Chöre in einander greifen, und wie das verwickelte Partiturbild sich in einfache, aber doch gerade durch diese Satzart merkwürdig belebte Klänge umsetzt, ist so interessant, daß hier wenigstens ein paar Takte vom Anfang mitgeteilt seien:



- mi - - nus, ni - si Do - - - - -

- - - mi - - nus, ni - si

Do - mi-nus, ae - de - fi - ca - -

Das Ohr hört z. B. als Oberstimmen nur die folgende einfache, aber klanglich sehr wirksam differenzierte Tonfolge:



Der Mittelteil des Stückes besteht im Wesentlichen aus cori spezzati in venezianischer Weise. Von Anfang bis zu Ende geht der cantus firmus im Tenor hindurch, bald in langen Noten gedehnt, bald kürzer gefaßt, oder psalmodierend. Nr. 9. *Audi coelum verba mea* ist ein »Motetto a Tenore solo, con Coro a 6 voci, ed echo«. Der erste Teil des Tenorsolo mit seinen virtuosen Koloraturen und den Echostellen bei den Kadenzen ist durchaus opernhaft, aber doch von eigentümlicher Zartheit, der Chorteil ist einfach. Zu hoher Schönheit erhebt sich der Schlußabschnitt: »Benedicta es virgo Maria«. Nr. 10. *Lauda Sion*, in polyphoner Motettenart für sieben Stimmen und Generalbaß. Der cantus firmus in ziemlich kurzen Notenwerten hebt sich, entgegengesetzt der früheren Praxis, von den anderen Stimmen rhythmisch durchaus nicht hervor, höchstens durch seine stärker psalmodierende Weise fällt er etwas auf. Auch die responsorische Behandlung kurzer Phrasen scheidet diesen Stil von der älteren venezianischen Schreibart. Gegen den Schluß hin sehr imposantes Tutti. Nr. 11. *Sonata sopra: sancta Maria ora pro nobis* ist von allen Stücken des Bandes vielleicht das interessanteste. Eine sehr ausgedehnte Bearbeitung der Litanei für eine Solostimme mit Begleitung von zwei Cornetti, drei Posaunen, zwei Violinen, Viola da brazzo und Orgel. Das vorwiegend instrumentale Stück im Einzelnen zu betrachten, hat die Geschichte der Motette keinen Anlaß. Im Neudruck ist es erschienen in Torchis L'arte musicale in Italia, Band 4. Nr. 12. *Ave maris stella* für achtstimmigen Doppelchor gesetzt, ein Stück in geschlossener Form, wie ein geistliches Lied, mit fünfstimmigen Instrumentalritornellen zwischen den einzelnen Strophen; abwechselnd singen strophenweise alle acht Stimmen, der erste oder der zweite Chor vierstimmig, der Sopran des ersten Chors, der Tenor des ersten Chors, schließlich alle acht Stimmen. Das Ganze in Form einer großen da capo-Arie, in die ein Strophenlied mit immer wiederkehrendem Ritornell als Mittelsatz eingeschoben ist, eine sehr merkwürdige und seltene Verbindung der großen da capo- und der Liedform. Nr. 13 ein weitausgeführtes siebenstimmiges *Magnificat* mit zwei Violinen, Bratsche, drei Cornetti, zwei Pifari, zwei Flöten, zwei Posaunen und Orgel näher zu betrachten, ist hier nicht die Stelle. Ein vierstimmiges *Confitebor* (1627 bei Ambrosio Magnetta in Neapel erschienen) teilt Teschner in handschriftlicher Partitur mit, (Bd. 39 der Teschnerschen-Slg. Berlin Kgl. Bibl.). Das Stück zeigt den konzertierenden Stil in seiner einfacheren Gestaltung, als er der Motette noch näher stand; später neigte er mehr zur Betonung des Opernhaft-solistischen, Kantatenmäßigen. Das Kennzeichen dieses

einfacheren konzertierenden Stils besteht zunächst darin, daß alle Stimmen zugleich nur an wenigen Stellen beschäftigt sind. Zumeist pausieren immer drei oder vier, die melodische Phrase geht aus einer Stimme nach wenigen Takten in die andere über, oft gehen zwei Stimmen in Terzen miteinander, imitierender Satz bildet nicht mehr wie früher die Regel, sondern die Ausnahme. Sehr häufig sind Phrasen für eine Stimme allein; daß keine Leere aufkommt, dafür sorgt der continuo, der hier ein wirklicher fortlaufender, nimmer rastender Baß ist. Der virtuose Ziergesang spielt hier, wenigstens was die Niederschrift angeht, noch sehr bescheidene Rolle. Auffallend sind mehrere recitativartige Zwischensätze für eine Solostimme mit continuo. Die sehr ausgedehnte Komposition wird abgerundet dadurch, daß der erste Hauptteil am Schluß mit anderem Text wiederholt wird.

In seine *Hymnodia Sionia* vom Jahre 1611 hat Michael Praetorius auch von Monteverdi etliche Stücke aufgenommen. Ein fünfstimmiges *Confitebor tibi Domine* mit continuo hat den Vermerk: »Stile alle Francese«. Das »Französische« daran bezieht sich wohl auf die Melodik und Rhythmik; kurze, scharf deklamierte Phrasen von beinahe tanzartiger Melodik, durchaus homophoner Satz, aber sehr viel Abwechslung im Rhythmus, der alle paar Takte sich ändert. Eine kurzweilige, klangvolle Komposition, die aber doch nur äußerlich wirkt. Geschmacklosigkeiten, wie die folgende Stelle sie zeigt, wundert man sich bei Monteverdi zu finden:



In würdigerem Ton gehalten ist ein vierstimmiges *Magnificat*, entnommen der *Selva morale e spirituale* vom Jahre 1641, also einem der letzten Werke Monteverdis. Es fällt durch seine schlichte Haltung auf; solistische Koloraturen kommen gar nicht vor, die Komposition sieht aus, als wäre sie hundert Jahre früher entstanden. Das schon von Heinrich Isaak an bei Josquin, Arcadelt, Ciprian

de Rore, Palestrina, Marenzio u. a. aufgewiesene Wandermotiv: kommt auch hier bei Monteverdi vor:



Überblickt man diese Monteverdischen Stücke im Ganzen, so fällt vor allem auf der außerordentliche Reichtum an neuen formalen Bildungen, die rege Lust am Gestalten in neuer, ungewohnter Weise. Arie, Variation, Lied, Mischformen mannigfacher Art, kommen vor, Solo mit Chor vereinigt, usw. (von dem Formenreichtum der Sonate Nr. 11 und des Magnificat hier ganz zu schweigen). Dies ist doppelt der Beachtung wert, wenn man daran denkt, wie wenig die Form der Motette sich von etwa 1450—1600 verändert hat, wie der Typus im Wesentlichen doch immer derselbe geblieben war. Monteverdi knüpfte einerseits an Gabrieli an, bildete dessen Errungenschaften in der Vereinigung von Instrumenten und Singstimmen weiter aus; aber auch Viadana und den Florentiner Monodisten ist er verpflichtet. Den konzertierenden Motettenstil hat er fest begründen helfen. Sein Beispiel wirkt in Venedig das ganze Jahrhundert hindurch fort.

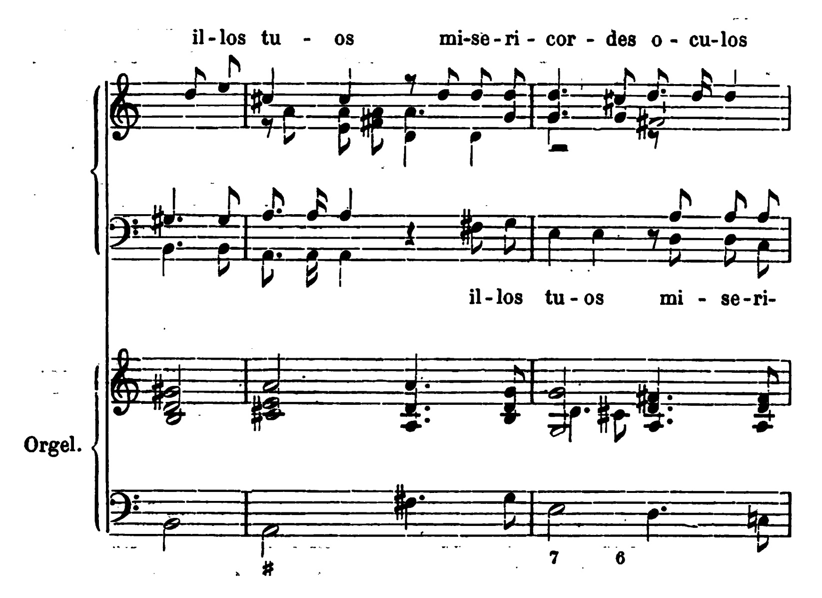
Giovanni Rovetta, Monteverdis Nachfolger an S. Marco (1667 gest.), hat eine Menge Motetten hinterlassen. Auf allen seinen Titeln fast findet sich die Bezeichnung »concertato«; es handelt sich also um Stücke im neueren, konzertierenden Stil für Solostimmen mit continuo, wie er um die Mitte des Jahrhunderts sich in Venedig einbürgerte. Wie es scheint, hat dieser konzertierende Motettenstil mehrere Abarten, die aber bei der Seltenheit von Partituren gegenwärtig noch nicht ganz deutlich zu erkennen sind. Ein Vergleich von Rovettas Arbeiten (Winterfeld teilt einige Stücke in handschriftlicher Partitur mit, Bd. 37 seiner Sammlung) mit den Motetten von Montferat, Massimiliano Neri, Legrenzi etwa dürfte auf die Spur führen. Rovetta steht von diesen, wie es scheint, der älteren Schreibart am nächsten. Sein schönes fünfstimmiges *Salve regina* möchte als typisches Beispiel seiner Schreibart angeführt werden (Winterfeld, Bd. 37). Die ruhigen, breiten Linien der alten Polyphonie sind in dieser Schreibart nicht mehr zu finden. Sie ist charakterisiert durch eine Menge von aneinandergereihten, kleinen, kurzen Phrasen, die aber doch nicht kleinlich wirken, weil sie alle zusammen doch eine große zusammenhängende Linie bilden, die durch Verteilung auf verschiedene Stimmen und

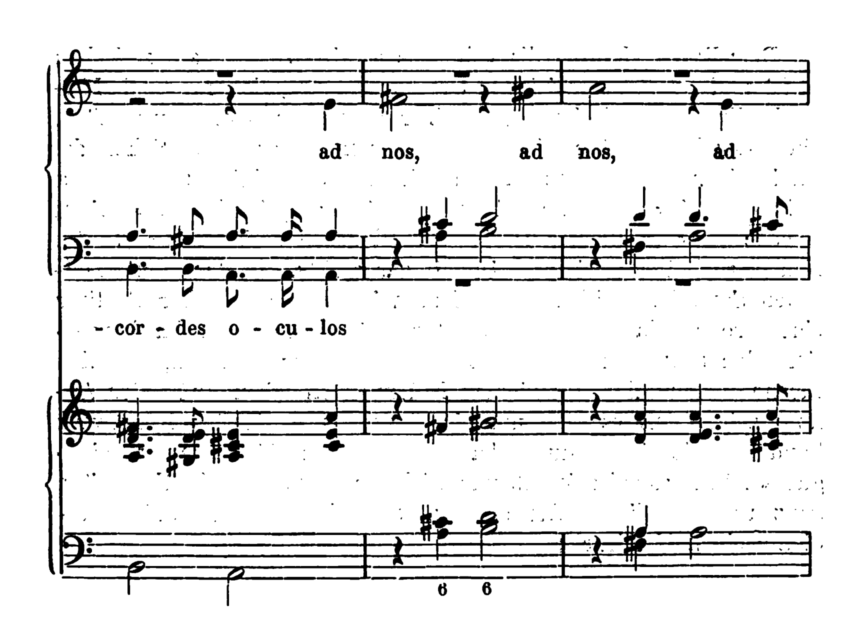
Stimmgruppen zerstückelt aussieht, ohne daß sie es in Wirklichkeit zu sein braucht. Der Generalbaß wirkt auch wie ein fest einschließendes Band. Es entsteht so eine Art von Scheinpolyphonie, was an Feinheit der Linien fehlt, wird aber ersetzt durch glückliche koloristische Wirkungen, die eben in den kurzen Phrasen ihren Grund haben. Ein paar Takte des *Salve regina* mögen diese ältere konzertierende Art veranschaulichen, von der die neuere sich unterscheidet durch noch stärkere Betonung des Solistischen, reichere Koloratur, noch stärkeren opernhaften Zug in der Art der Melodik:

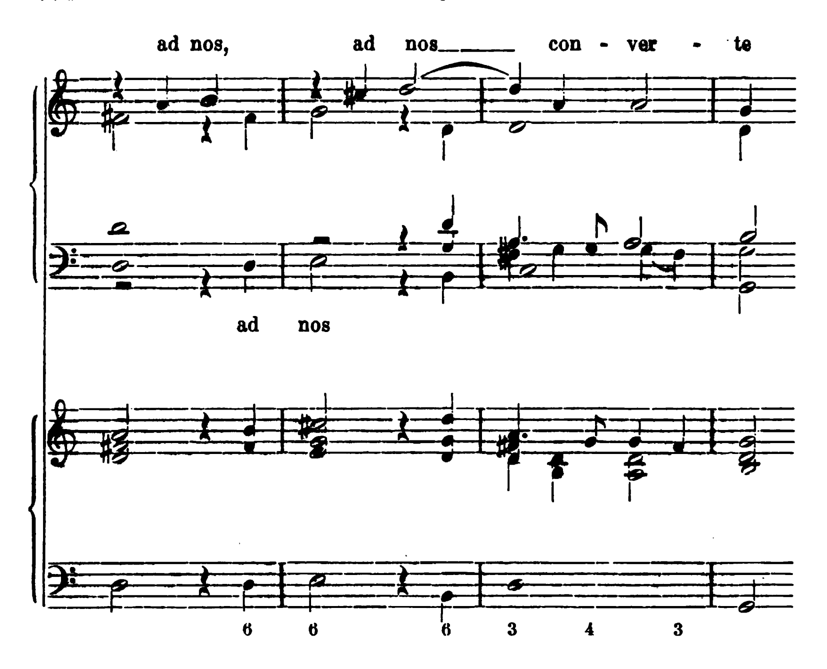



-cedo et spes no-stra, et spes no - - - - stra,
no - - stra, ad te, ad te-cla-ma-mus
cla-ma-mus, cla-
-ma-mus ex-u-les fi-li-i E - - - - va.
3 4 3

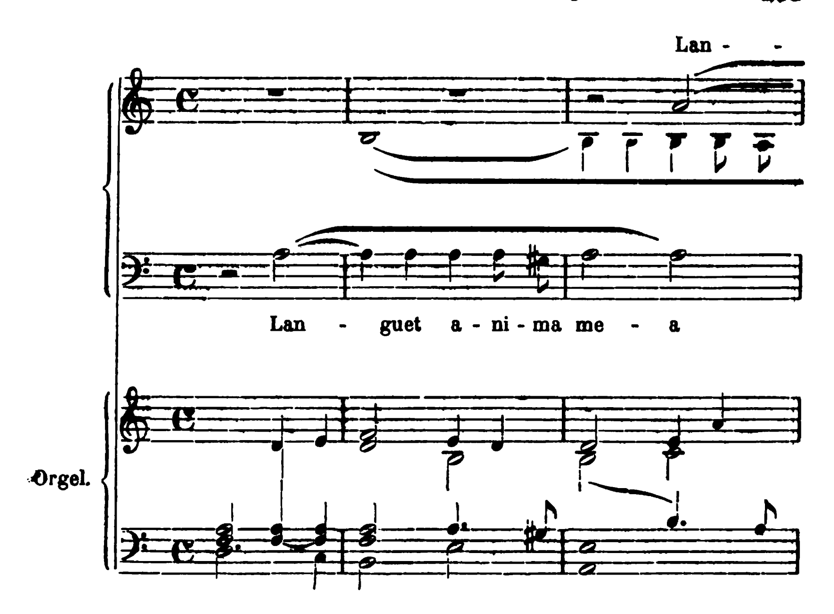
an anderer Stelle:







Dem Kreise Monteverdis gehört Ignazio Donati an, zwischen 1612 und 38 Kapellmeister in Urbino, Ferrara, Novara, Lodi, Mailand. Er war, nach der Menge seiner gedruckten Werke zu urteilen, einer der beliebtesten Kirchenkomponisten seiner Zeit. Schon die Titel seiner Motetten zeigen den Stil an. So heißt es: »Motetti a 5 in concerto« (1616), »Motetti concertati a 5, 6« (1618), »Motetti a voce sola« (2 Bücher 1634, 36), »Concerti ecclesiastici« (1618). Neu veröffentlicht ist von Donati gar nichts. In der Winterfeldschen Sammlung (Bd. 49) findet man in handschriftlicher Partitur eine Probe, ein fünfstimmiges *Languet anima mea*, im konzertierenden Stil; sehr lebhaftes Dialogisieren der Stimmen, ziemlich rasche Deklamation auf kleinen Notenwerten fallen auf. Der Anfang zeigt, daß es sich um ein durchaus wertvolles Kunstwerk handelt. Die Verwendung der dissonierenden Vorhalte auf »langueo« ist sehr ausdrucksvoll und wirksam. Harmonische Feinheiten ganz ungewöhnlicher Art ergeben sich daraus. Das Stück verdiente einen Neudruck:



- - guet a - ni-ma me - a

a-mo-re tu-o Je-su mi di-le - cte



Lan - - - - - guet a-ni-ma

me - a a-mo-re tu-o Je-su me di - le -



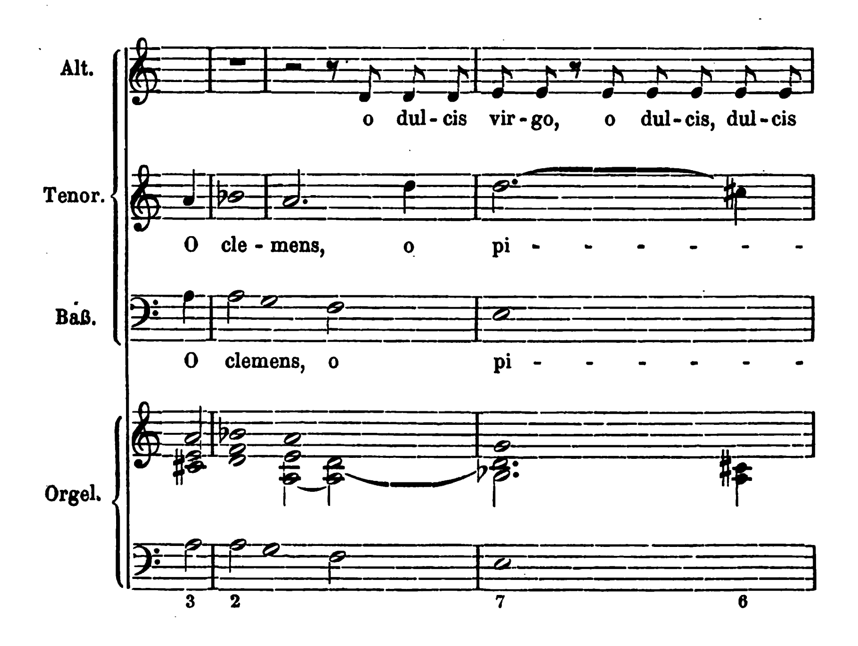
Der konzertierende Stil beherrscht auch die Motetten von Giov. Gabrielis Schüler Alessandro Grandi, der, aus Sizilien gebürtig, sich in Oberitalien betätigt hat, in Ferrara, Venedig, Bergamo, wo er gegen 1637 starb. Zwischen 1615—36 sind von ihm wohl Hunderte von Stücken erschienen. Neu gedruckt ist von diesem interessanten Meister nichts. In Band 35, 37, 49 der Winterfeldschen Sammlung kann man manches von ihm kennen lernen.

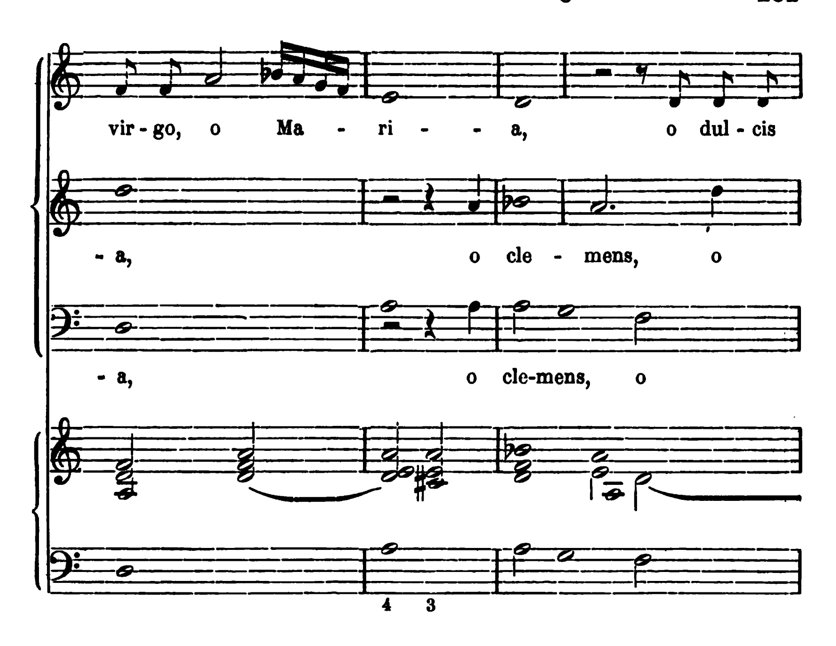
Der Anfang einer schönen Cäcilien-Motette gebe eine Andeutung seiner Art: Ohne das kontrapunktische Element aufzugeben, setzt er es doch in zweite Linie, hinter das ariose.




-ris - si-ma abs - - con - di - tum
-ris - si-ma abs - con - di - tum
sem-per e - van-ge - li - um Chri - sti ge-sta - bat in
pe - - - - cto - re
E-vange-li - um
e-vange - li - um Chri -

Wie die venezianische Motette des späteren 17. Jahrhunderts sich zum neuen Stil stellte, kann man bei Winterfeld (Bd. 25) an einem Stück aus den *Motetti a due e tre voci* des Massimiliano Neri sehen, der als Organist an der Markuskirche dies Werk 1664 herausgab, auch an einem *Salve regina* aus den *Motetti concertati a due e tre voci* des D. Natal Monteferrato (1655 ersch.). Neris *Dignare me laudare te* ist in der Art eines Kammerduetts mit continuo gehalten, ein Stück von feinem Gefüge, auffallend durch häufigen Taktwechsel. Dieser häufige Rhythmuswechsel ist auch kennzeichnend für Monteferratos *Salve regina* für drei Stimmen mit continuo; es zeigt eine Mischung zwischen motettenartigem Satz nach älterer Weise und monodischer, opernhafter Schreibart. Das Stück ist nicht ohne eigentümliche Schönheiten von denen wenigstens ein paar Takte des Schlusses einen Begriff geben mögen. Es scheint übrigens, als ob die Zusammenfügung vieler kleiner Partien geradezu ein Kennzeichen dieser Schreibart sei, die zwischen Konzert, Motette, Kantate steht. Auch bei römischen Meistern, die in diesem Stil schreiben, findet sich das nämliche, bei Foggia, Benevoli, Carissimi:





vir-go, o dulcis, dul-cis virgo, o Ma - ri - - - - a,

pi - - - - - a, fru - ctum ventris

pi - - - - - a o dulcis vir-go, o dulcis, dulcis

7 6 4 3


o dul-cis vir-go, o dulcis, dulcis virgo, o dulcis, dulcis
tu-i nobis, no - bis os - ten - de
vir-go, o Ma - ri - - - a fru - ctum ventris
4 3 ♯


vir-go, o Ma - ri - a, o dul-cis
tu - i no-bis, no - bis os - ten-de, o dul-cis vir-go, o dul-cis, dul-cis
6 3



o dul-cis, dul-cis vir - go, o dul-cis, dul-cis

vir-go,

fru - ctum ventris tu-i no-bis, no-bis os - ten - de

6 6

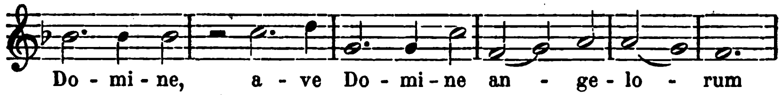


Band 60 der Winterfeldschen Sammlung enthält eine Anzahl motettenartiger Kompositionen des Giovanni Legrenzi, Kapellmeisters an S. Marco, in handschriftlicher Partitur. Es sind mit-

geteilt Legrenzis op. 7 vom Jahre 1662: *Letanie et Antifone della Beata Vergine Maria*, fünf Stücke für fünfstimmigen Chor mit Generalbaß.

In Nr. 1, *Letanie*, fällt das Hineinspielen arioser geschlossener Melodie auf, besonders in den Zwischensätzen im $^{3}/_{4}$-Takt. Überhaupt macht bei Legrenzi der stark opernhafte Zug der melodischen Erfindung sich bemerkbar, wennschon es sich hier nicht um Theatralisches im üblen Sinne handelt. Als typisches Beispiel sei hier die Melodie von Nr. 3, *Ave Regina*, angeführt:





Immer noch vornehme Musik, die im Einzelnen geschmackvoll in durchsichtiger polyphoner Weise ausgeführt ist. Andere Stücke dieses Bandes sind entnommen den *Armonia d'affetti devoti*, lib. I, op. 3, 1655 erschienen, zwei-, drei- und vierstimmige Kompositionen, die eine Mittelstellung einnehmen zwischen Motette und Kantate. Nr. 6 *Dialogo delle due Marie* könnte als Duett in jeder venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts stehen, übrigens ein wertvolles, edles und schönes Stück. Nr. 7: *Albescite flores* (»In lode di Sa. Agata«) würde als Soloquartett jede Oper der Zeit zieren. Nr. 8: *Quid timetis pastores*, ein dramatisch bewegtes Stück, zeigt die Hand des Opernkomponisten; vielfacher Wechsel von Takt, Tempo, Charakter der Musik, je nach dem Text. Die zahlreichen Kirchenstücke von Legrenzi, die in den Bänden 61 und 103 der Winterfeldschen Sammlung niedergelegt sind, gehören alle derselben Schreibart an, wie die oben erwähnten. Sie streifen die Motette häufig, sind aber mit Opern-, Kantatenmäßigem so stark durchsetzt, daß man sie kaum mehr Motetten nennen kann. Einige mittelmäßige Motetten (mit Generalbaß) von Legrenzi teilt Commer in der Musica sacra mit.

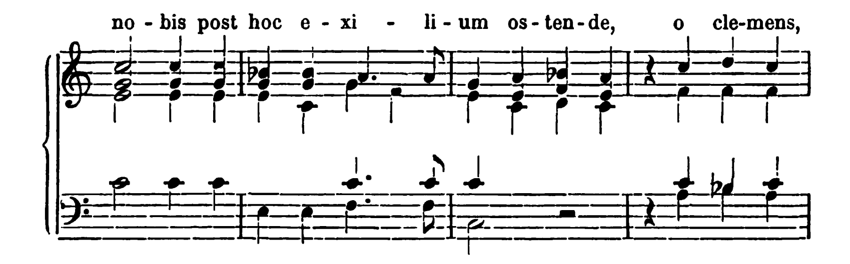
Pietro Andrea Ziani aus Venedig (später in Dresden, Wien, Neapel), seiner Zeit ein berühmter Opernkomponist, hat 1640 und 1660 Sammlungen von Motetten im konzertierenden Stil herausgegeben. Aus den *Sacrae laudes* vom Jahre 1660 hat Winterfeld (Band 77) ein ausgedehntes »Vespro« mitgeteilt, bestehend aus

fünf Stücken: *Dixit*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate Pueri*, *Magnificat* für fünf Stimmen, zwei Violinen und Generalbaß, groß angelegten Stücken von sehr gediegener Arbeit, die sich der Art des Legrenzi nähern.

Dem 18. Jahrhundert schon gehören Lotti und Caldara an, die so ziemlich am Ende der großen venezianischen Schule stehen.

Von Antonio Lottis motettenartigen Stücken ist am bekanntesten geworden das einfache dreistimmige *Vere languores nostros*; seine beiden berühmten *Crucifixus* gehören als Messenteile nicht hierher. Ein bedeutendes fünfstimmiges *In omni tribulatione* (veröffentlicht in Bocks Mus. sacra, Band 16) zeigt den Stil des 18. Jahrhunderts von seiner besten Seite. Es ist als komplizierte Tripelfuge durchgeführt; die Chromatik des Hauptthemas führt im Verlauf des Stückes zu reicher harmonischer Entfaltung. In Stücken dieser Art, die nach 1700 immer häufiger werden, ist der alte Brauch aufgegeben, zu jedem Textabschnitt ein neues Motiv durchzuführen. Es wird vielmehr der Text stark gekürzt, dafür aber die musikalische Durchführung viel weiter gedehnt.

Andere Stücke von Lotti findet man bei Lück. Ein kurzes *Ave Regina* ist von allereinfachster Art Note gegen Note, immerhin edel. Bei weitem das vorzüglichste unter diesen Stücken ist das vierstimmige *Salve Regina* in jenem Mischstil, von dem oben bei Bernabei und Perti die Rede war. Auch hier viele Feinheiten in der Kadenzierung. Das *D*moll-Stück kadenziert in den einzelnen Abschnitten nach *C*dur, *A*dur, *D*dur (Halbschluß), *C*dur (nach *C*moll Kadenz), *B*dur, *C*dur, *A*dur (Halbschluß), *D*dur. Der verminderte Septimenakkord, den Lotti überhaupt liebt, kommt mehreremal vor. Gerade die Meister dieser Schule, auch Caldara, führen diesen Akkord gern ein. Von der eigentümlichen Schönheit des Lottischen Stücks bei aller Einfachheit möge der Schluß einen Begriff geben:





Von Caldara findet man in Commers Musica sacra ein vierstimmiges *Regina coeli* mit basso continuo, ein außerordentlich schwungvolles, glänzendes, klangfrohes Stück. Ein beträchtlicher Einschlag des Opernhaften ist allerdings darin merklich, doch bleibt die Musik noch immer würdig in der Haltung.

Einen ganz neuen italienischen Motettenstil, der von Beginn des 18. Jahrhunderts um sich greift, zeigen die acht neuerdings veröffentlichten Motetten von Antonio Caldara[1]. Sie sind ausgewählt aus den zu Bologna 1715 als op. 4 gedruckten *Motetti a due a tre voci* von Caldara. Es sind eigentlich Kantaten auf geistliche italienische Texte, für zwei oder drei Solostimmen mit Generalbaßbegleitung. Merkwürdig für die Form dieser Stücke ist es, daß die meisten zweiteilig sind, mit Taktwechsel im zweiten Teil, am liebsten zuerst C, dann $^3/_4$ Takt; Nr. 3 jedoch hat erst Andante $^3/_4$, dann Allegro C; Nr. 7 *Laboravi in gemitu* ist am kürzesten und einfachsten gestaltet, nur C ohne zweiten Teil, Nr. 8 *O sacrum convivium* die längste und verwickeltste aller Motetten, erst Largo C, dann Allegro C, schließlich Allegro $^3/_4$. Von da capo ist nirgends eine Spur zu finden.

Rochlitz teilt (Band 2) von Astorga aus einem *Stabat mater* den ersten Satz mit, für vier Solostimmen mit Streichinstrumenten,

---

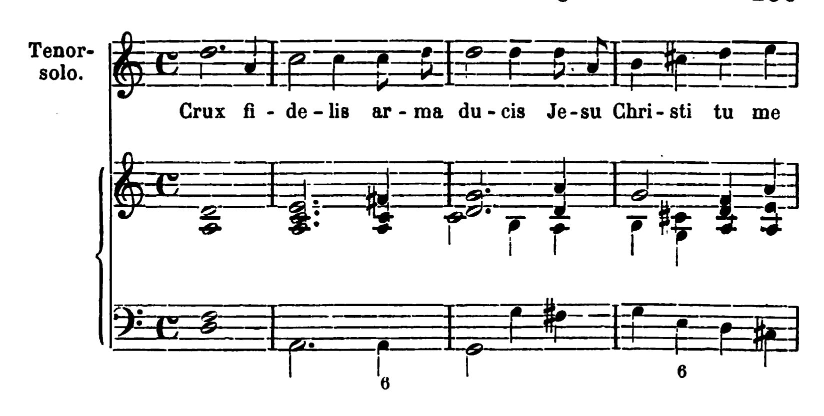
[1] Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 1906, herausgegeben von Eusebius Mandyczewski.

ein sehr wertvolles, fein gearbeitetes Stück in der Art der besten italienischen Kantaten.

Von motettenartiger Kirchenmusik aus der Heimat des monodischen Stils, aus Florenz, ist sehr wenig bekannt. Neu gedruckt ist fast gar nichts; Marco da Gagliano, seinerzeit der bedeutendste Musiker in Florenz, und sein Bruder Giovanni Batista sind in Band 59 der Winterfeldschen Sammlung mit einigen Stücken vertreten. Sie schreiben beide im konzertierenden Stil. Marco veröffentlichte zwei Bücher sacrae cantiones 1614 und 1622—1623. Eines seiner vorzüglichsten Werke, die vierstimmigen Charwochenresponsorien vom Jahre 1630, von denen berichtet wird, man habe sie bis ins 19. Jahrhundert in S. Lorenzo in Florenz gesungen[1], sind in der Berliner Bibliothek in einer handschriftlichen Partitur aus dem 18. Jahrhundert vorhanden. (Ms. L. 132). Sie weisen in ihrem homophonen Satz, ihrem symmetrischen Aufbau allerdings so wenig Motettenartiges auf, daß es hier genügen kann, sie genannt zu haben. Giovanni Batista hat sich als Kirchenkomponist betätigt mit *Motetti per concertare* (zwei- bis achtstimmig) vom Jahre 1626 und *Il secondo libro de Motetti à 6 et 8 voci per concertarsi nell' organo et altri strumenti* vom Jahre 1643. Aus der letztgenannten Publikation stammen die Stücke bei Winterfeld (Band 49), sowohl das achtstimmige *Lauda Sion* von Marco wie die sechs Stücke von Giov. Batista. Das *Lauda Sion* steht hinter den Stücken Giov. Batistas erheblich zurück. Diese sind ganz interessante Kompositionen etwa in der Art der Monteverdischen Stücke gleicher Gattung. Es wechseln in ihnen Solo, Duo-Abschnitte mit tutti-Stellen, die teils homophon, teils in einer leichten, durchsichtigen Polyphonie gesetzt sind. Der Generalbaß ist von Anfang bis zu Ende unerläßlich. Der Anfang des sechsstimmigen Hymnus *Crux fidelis* wird von der Schreibart einen hinlänglichen Begriff geben. Auch die häufige Änderung des Taktes, die punktierten Rhythmen in den Koloraturen, die Aneinanderreihung kleiner rhythmisch miteinander kontrastierender Abschnitte sind für diesen Stil typisch. Die Titel der übrigen Stücke des Giov. Batista sind: *Vidi speciosam*; *Peccantem me quotidie*; *Una est columba mea*; *Gaudent in coelis*, alle sechsstimmig, und *Mirabilis Deus*, achtstimmig.

---

[1] s. Mitteilungen von L. Picchianti, Gazzetta musicale di Milano, 1844, Nr. 1.


Tenor-solo.
Crux fi - de - lis ar - ma du - cis Je - su Chri - sti tu me
6
6


du - cis, tu me re - gis et condu - cis su - per coe - -


- - - - - - - - li si - de - ra.
♯
4
♯3



Die Motetten des Pater Serafino Cantone, Organisten an S. Simpliciano in Mailand, fallen zum Teil noch vor die Zeit des neuen Stils. In seinem letzten Werk vom Jahre 1625 hat Cantone diesem jedoch gehuldigt: *Motetti concertati alla moderna con il B. C.* (zwei- bis fünfstimmig) lautet der Titel. Vier gediegene Stücke aus diesem Werk kann man bei Winterfeld (Band 33) kennen lernen. Auf die Frühzeit des konzertierenden Stils weist in ihnen

nur eine gewisse Steifheit der Melismen hin. Im ganzen wird hier ein Kompromiß versucht zwischen der neuen Art und der alten Polyphonie.

Eine Nonne aus dem Kloster Sa. Radegonda in Mailand, Chiara Margarita Cozzolani (gest. gegen 1653), hat vier ziemlich umfangreiche Werke im Druck erscheinen lassen, alles Kirchenmusik im konzertierenden Stil. Winterfeld (Band 49) teilt ein zweistimmiges *O dulcis Jesu* mit, entnommen dem »Corollarium geistl. Collectaneorum berühmter Autorum« des Ambrosius Profius, Leipzig 1649, ein Kammerduett in der Form einer da capo-Arie, mit Coda. Es hat nicht weniger als elf deutlich geschiedene Abschnitte.

Maurizio Cazzati (1620—1677), Kapellmeister zu Mantua, an der Academia della morte in Ferrara, in Bergamo, Bologna, dessen Instrumentalmusik von Belang ist, hat auch im konzertierenden Motettenstil sehr viele Werke veröffentlicht. Mskr. C I, 655 der Kopenhagener Bibliothek enthält ein *O regina coeli porta* aus seinem op. 10, Motetti a 2 voce, Bologna und Antwerpen, 1665. Neu gedruckt ist nichts.

Winterfelds Band 49 bringt ein sechsstimmiges *Exaltabo te Deus*, ein einstimmiges *Deleantur te viventium* von Giov. Battista Alovisius, einem Minoritermönch aus Bologna, der zwischen 1628 und 1644 eine Anzahl von Kirchenwerken im konzertierenden Stil veröffentlichte.

In Rom hielt die monodische Schreibart schon 1600 mit Cavalieris »Rappresentazione« Einzug. Allmählich gewann auch da die konzertierende Motette an Boden, gegen die Mitte des Jahrhunderts steht sie in vollem Flor. Die Literatur bis gegen 1650 ist noch nicht gesichtet. Erst in den vierziger Jahren ist ein Überblick einigermaßen bequemer, dank dem Fleiß und der Sorgfalt Winterfelds, der in seiner Sammlung eine Anzahl (bisher ungedruckter) Stücke der römischen Meister in Partitur mitteilt.

Ein wichtiges Quellenwerk für die Kenntnis der römischen Motette um 1650 ist die große Motettensammlung des römischen Verlegers Antonio Poggioli: »Scelta di motetti da diversi eccellent. autori a 2, 3, 4, 5 voci . . . Roma 1647 per Lodovico Grignani . . . ad istanza di A. P.« Darin sind die folgenden Meister vertreten: Antonelli, Battaglia, Benevoli, Bonanni, Carissimi, Carrozza, Catalani, Fabri, Foggia, Giovannoni, Mazocchi. Der Erfolg war so bedeutend, daß noch im selben Jahre eine zweite Auflage erschien. [Poggioli ist auch sonst für die Geschichte der Motette wichtig, u. a. als Verleger von G. Fr. Anerios Litaniae (1626) und A. Cifras Sacrae cantiones (1630).]

Von den genannten Meistern ist Francesco Foggia der vielseitigste. Er versteht sich gleich gut auf den a cappella-Satz in älterer Weise, wie auf den konzertierenden Stil. Der ehrwürdige Altmeister (er war noch als 80jähriger Greis im Amte rüstig) reicht in seinen Anfängen noch in die klassische Zeit zurück — Cifra, Nanino, Agostini waren seine Lehrer — er sah die Musik fast des ganzen Jahrhunderts an sich vorbeiziehen, und als er 1688 starb (84 Jahre alt), da hatte die große römische Schule mit ihm gleichzeitig ihr eigentliches Ende erreicht. Nur wenige Nachzügler kamen nach ihm, die sich an die alte Tradition hielten. Ein vierstimmiges *O Israel quam potens est* (Winterfeld Band 61) von Foggia zeigt die formalistischen Experimente des 17. Jahrhunderts. Das Stück ist strophenweise symmetrisch aufgebaut nach folgendem Schema: Drei Takte Einleitung; Hauptsatz A 4 + 12 + 10 Takte; teilweise Wiederholung von A, 2 + 7 Takte, darauf 22taktiger Abschnitt, der den letzten zehn Takten von A verwandt ist, dann wiederum A 6 + 23 Takte. Also eine Abart des Rondo. Tutti, zwei hohe Stimmen, zwei tiefe Stimmen wechseln miteinander ab. Ein imposantes achtstimmiges *Serve bone et fidelis* von Foggia (Winterfeld, Band 37) zeigt Foggias Fähigkeiten in sehr günstigem Licht. Außergewöhnliche Klarheit, Kraft der Motive, rhythmische Energie fallen auf. Höhepunkt im zweiten Teil, bei der glänzenden Stelle, wo die Soprane beider Chöre unisono in breiten Noten den cantus firmus wuchtig erschallen lassen, während die anderen sechs Stimmen ein Gewimmel kleiner Notenwerte in kurzen, energisch rhythmisierten Phrasen dazwischen werfen. Bei den Stellen, wo die Bässe mit dem Motiv:



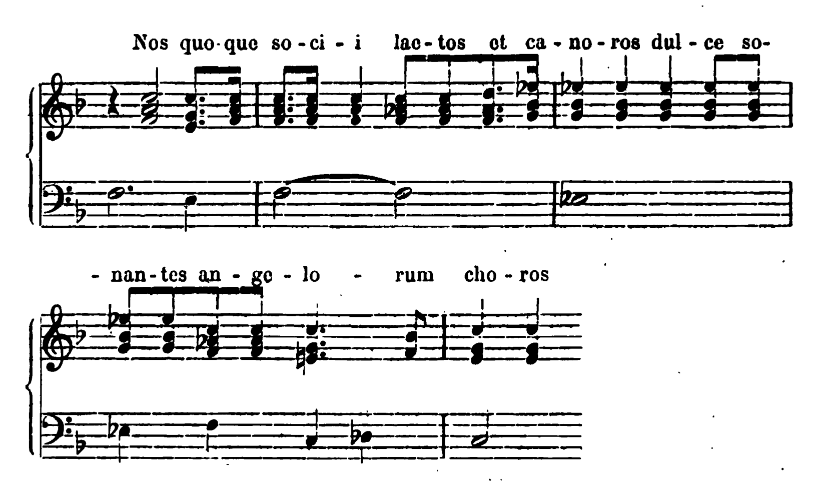
wiederholt dazwischenfahren, denkt man an das Paukenmotiv im Scherzo der neunten Symphonie. Foggias dreistimmiges *Ecce sacerdos magnus* (Winterfeld, Bd. 37) ist ein Mittelding zwischen Motette (der es durch die gediegene Kontrapunktik, die gedrungene Faktur nahesteht) und Lied oder Arie wegen der symmetrischen Gestaltung des Periodenbaus, der mehr taktmäßig rhythmisierten Motive. Übrigens ein vortreffliches, sehr wirkungsvolles, melodisch wie rhythmisch interessantes Stück. Auch Padre Martini druckt es ab, nebst dem dreistimmigen, sehr schönen, milden *Salve Regina*,

beide Stücke entnommen Foggias op. 8: *Sacrae cantiones 3 vocibus paribus sine cantu* vom Jahre 1665. Man beachte darin, wie hier wieder, treu dem alten Brauch, bei den Worten *dulcedo* und *dulcis virgo* die *B*-Tonarten herangezogen sind, *As*- und *Es*dur. Bei Lück (S. 190, 194) stehen zwei schwungvolle, vierstimmige Motetten: *Exultabunt sancti* und *Veritas mea et misericordia.* In Band 61 bringt Winterfeld ein vierstimmiges *O Israel.* Foggias dreistimmiges *Hodie apparuerunt* (Winterfeld, Band 33) ist voll von feinen Zügen, ein glänzendes Stück, halb weltlich, aber überall die Meisterhand aufweisend. Es verdiente als Musterbeispiel des Stils hier ganz zu stehen, leider ist es zu ausgedehnt.

Winterfeld teilt handschriftlich (Band 5) Motetten von Benevoli mit, ein achtstimmiges *Christus factus est* im reinen a cappella-Stil römischer Art, in ziemlich einfacher Schreibart, und zwei dreistimmige Stücke mit continuo: *Cognoscam te Domine* und *Fortitudo mea*, beide der Sammlung des D. Florido, Venedig 1649, entnommen, im solistischen Stil, reich koloriert, in der Schreibart, die man etwa in Kerlls Concerti ecclesiastici jetzt bequem studieren kann. Ein »motetto a 2« mit Generalbaß: *O bone Jesu* (in der Winterfeldschen Sammlung Band 103 zu finden) ist durchaus solistisch behandelt, in der Art des Kammerduetts. Band 37 der Winterfeldschen Sammlung enthält von Benevoli ein sechsstimmiges *Ecce apparebit Dominus*, ein sehr schwungvolles, prachtvoll klingendes Stück, Band 68 ein zwölfstimmiges *Dixit Dominus* von großen Dimensionen.

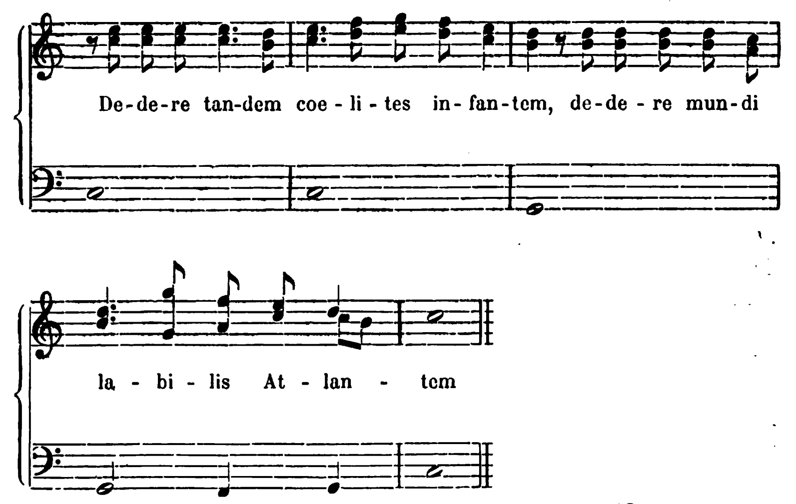
Etwas besser steht es um die Kenntnis Carissimis als Motettenkomponisten. Zu den wenigen gedruckten Stücken bei Rochlitz und Prince de la Moskova (Recueil des morceaux) kommen handschriftlich in der Winterfeldschen Sammlung neun Stücke, die fast alle der Gattung Motette angehören. Die beiden Stücke bei Rochlitz (Band I) zeigen den gegen früher veränderten Stil deutlich. Das vierstimmige *Ardens est cor meum* scheidet streng zwischen dem solistischen ersten Teil und dem Tutti im zweiten Teil. Besonders bemerkenswert ist die Stelle »o ignis qui semper ardes«, wo das Thema von allen vier Stimmen nacheinander gebracht wird, immer aber nur einstimmig, die anderen Stimmen pausieren. Das dreistimmige *O sacrum convivium* verwendet einen traditionellen Zug, das chromatische Motiv bei den Worten »passionis eius«. Noch besser kann man die ausgesprochen konzertierende Schreibart Carissimis kennen lernen an einigen handschriftlichen Stücken der Winterfeldschen Sammlung. Das *Proposui in menta mea* (Band 49), eine sehr ausgedehnte Komposition, ist durchaus im

rezitierenden Stil gehalten. Es ist für fünf Stimmen mit Soli geschrieben, so daß Solo und Tutti abschnittweise miteinander abwechseln. Den Soli fällt dabei der eigentliche Hauptteil zu, während die fünf Stimmen immer nur refrainartig »vanitas, vanitatum et omnia vanitas« am Ende einer jeden Strophe als Ritornell singen, im zweiten Teile »pulvis sunt et cineres«. Diese Chorritornelle sind auch im rezitierenden Stil gehalten, — etwas ähnliches kennt die gleichzeitige Oper in ihren mehrstimmigen Recitativen. Vier sehr wertvolle kleinere Stücke enthält Band 68, alle fein geformt, Proben einer Miniaturkunst, die sich ebensogut auf das polyphone Gefüge wie auf ariose Stimmführung versteht. Das dreistimmige *Surgamus, eamus* bringt wiederum den ersten Abschnitt refrainartig viermal während des Stückes. Das dreistimmige *Praevaluerunt in nos* hat jene für den Stil charakteristische Aneinanderreihung von zahlreichen kleinen Abschnitten mit kontrastierenden Rhythmen. Die beiden zweistimmigen Stücke *O dulcissimum Mariae nomen* und *Nigra sum* sind durch zarte Melodik ausgezeichnet. Band 103 bringt zwei Motetten vom Jahre 1647: *Quis est hic vir* für drei Soprane und *O dulcissime Maria* für zwei Soprane mit continuo. Die erste ist die bedeutendere. In Harmonien und melodischen Wendungen mahnt sie deutlich an das gleichzeitige Opernrecitativ. Das Ganze ist überhaupt dramatisch aufgefaßt, wie ein Terzett in der Oper. Eine Stelle wie diese ist Gemeingut der römischen Opern jener Zeit:



Der Kanzonettenstil mit seinen scharfen Tanzrhythmen hat auch hier in der geistlichen Chormusik festen Fuß gefaßt, ebenso wie

in den Opernchören und der weltlichen Monodie. Größere Sammlungen von Motetten Carissimis besitzen die Hamburger Stadtbibliothek und das Pariser Conservatoire. Aus Carissimis *Sacri concerti a 2, 3, 4, 5 voci* v. J. 1675 besitzt die Kopenhagener Bibliothek vier interessante Stücke in handschriftlicher Partitur, zusammen mit einer Anzahl Kantaten von Carissimi, Stücken aus Opern und Oratorien von Stradella und einer Menge Stücke aus Cavallischen Opern (Signatur C I, 5, Abschriften die Th. Laub in Neapel genommen hat). Ein vierstimmiges *Dicite nobis* hat die für den Stil bezeichnende Teilung in zahlreiche kleine Abschnitte, die typische, vielfach wechselnde Zusammenstellung von wenigen Stimmen. Alle vier Stimmen singen nur am Schluß zusammen. Die einzelnen Abteilungen sind gesetzt für: Tenor und Alt; Cantus 2 solo; Tenor solo; Cantus 1 solo; Alt solo; Cantus 2; Cantus 1; Cantus 1 und 2; Cantus 1, 2, Alt, Tenor. Das zweistimmige *Exulta gaude filia Sion*, ein freudig bewegtes Stück in Art eines Kammerduetts, aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzt, enthält am Schluß eine »Piva si placet«, d. h. ein Dudelsackstückchen, wohl eine jener Pifferari-Melodien, die schon Caccini und Peri in der »Eurydice« benutzt haben, die dann in der italienischen Musik des ganzen Jahrhunderts noch sehr beliebt sind, sogar bis in die Zeit Händels, der sie im »Messias« so glücklich verwendet hat. An der vorliegenden Piva ist interessant die Verwendung einer ausgesprochen populären Melodie in einem lateinischen Kirchenstück. Sie lautet:



Notengetreu dieselbe Melodie findet sich in der komischen Oper *La Tancia* des Florentiners Jacopo Melani, 1657 aufgeführt (mitgeteilt in H. Goldschmidts Studien zur Geschichte der italienischen Oper, Seite 357). Das Instrumentalritornell dieser Melodie bei Melani wiederum findet sich sehr ähnlich eingeflochten in der »Piva« einer Kantate des Carlo Manelli v. J. 1682 (mitgeteilt bei Torchi, l'arte musicale in Italia, Band V). Die Vorliebe für Terzenparallelen ist allen diesen Pifferari-Melodien gemeinsam:



es handelt sich also wohl um eine weitverbreitete Volksmelodie. Bei Carissimi werden vier Strophen auf die Piva-Melodie gesungen, ein langes glänzendes »Noe« für zwei Stimmen geht ihr voran. Das dritte der Carissimischen Stücke, ein fünfstimmiges *Annuntiate gentes* hat interessante Ensemblestellen; das *Cum reverteretur David percusso Filisteo* für drei Soprane ist ein elegantes Stück mit glänzend koloriertem Alleluia am Schluß.

Die Winterfeldsche Sammlung enthält ein *Salve Regina*, fünfstimmig mit continuo, von dem päpstlichen Kapellmeister Virgilio Mazocchi, der großen Motettenausgabe des Verlegers Poggioli vom Jahre 1647 entnommen. Die Wirkung des Stückes beruht auf der steten Abwechslung zwischen solo und tutti; der Vorsänger singt die Phrase vor, der Chor wiederholt sie. Von eigentlicher Polyphonie ist kaum zu reden, aber die Feinheiten der Deklamation und der Harmonik entschädigen einigermaßen für den Mangel an interessantem Satzgefüge. Ein bei seiner Einfachheit doch wertvolles Stück. Den Opernkomponisten zeigt noch deutlicher Mazocchis fünfstimmiges *Adsunt dies triomphales* (auch bei Winterfeld, Band 61), das *Aria* überschrieben ist. Auch hier abschnittweise soli und tutti miteinander wechselnd; der Satz durchaus homophon, melodisch geschlossen im neueren Sinne, rhythmisch sehr scharf tanzmäßig, nach Art der Kanzonetten, Balletti. Der erste Abschnitt schon gibt eine genügende Vorstellung der Schreibart:


Ad-sunt di - es tri - um-pha-les qui-bus lau-des im-mor-
Tutti.
- ta - les Chri - sti con - ci - nunt fi - de - les, psal - lat
cho-rus ex af - fe-ctu et laus e-ius in con-spe-ctu su - per-
no - vum ci - vi - tum, psal - lat il - la. me - mo-
(Soli.)
- ran - da et Ma - ri - a ad mi - ran-da
etc.

Das ganze Stück, in dieser Weise durchgeführt, wirkt bei aller Einfachheit doch recht schwungvoll. Ein gutes dreistimmiges *Beata es virgo Maria* bringt Winterfeld (Band 33).

Silvestro Durante (nicht zu verwechseln mit dem bekannteren Ottavio Durante, dem Komponisten der »arie divote« v. J. 1607), Kapellmeister an römischen Kirchen zwischen 1649 und 1672, ist, wie die drei Stücke *Cantate Domino*, *Quae est ista*, *Bellica defixos* bei Winterfeld (Band 77) ausweisen, ein Gefolgsmann Carissimis. Von der Oper her ist er stark beeinflußt. Der Ruf »ad arma«, der in dem letztgenannten Stücke sehr wirksam eingeführt ist, kommt in der Oper des 17. Jahrhunderts als ein feststehendes Requisit vor. Auch das Frage- und Antwortspiel zu Beginn des *Quae est ista* ist durchaus dramatisch. Übrigens ganz ansehnliche Kompositionen.

Bonifazio Graciani (von 1649 ab Kapellmeister del Gesù und des Seminario Romano) gehört nach der Menge seiner gedruckten Werke zu den beliebtesten Kirchenkomponisten seiner Zeit. Einige konzertierende Motetten von ihm bei Winterfeld (Band 33) weisen ihm seine Stelle im Gefolge der Foggia, Carissimi an. Er erscheint in diesen Stücken (*O bone Jesu*; *Media nocte*; *Resonate, jubilate*, alle dreistimmig) als ein durchaus sympathischer, tüchtiger Künstler, der durch einsichtige Mäßigung ausgezeichnet ist, und dem es gelingt, das Theatralische sich fernzuhalten.

Neuntes Kapitel.

Die deutsche Motette bis gegen 1600.

Bekanntlich sind vom mehrstimmigen Gesang in Deutschland Denkmäler aus sehr früher Zeit noch nicht bekannt. Das Lochheimer Liederbuch, das man um die Mitte des 15. Jahrhunderts ansetzt, zeigt so ziemlich den ältesten kunstvollen Tonsatz in Deutschland. Was die Motette betrifft, so ist unsere Kenntnis noch mangelhafter. Zur Zeit, als die Trienter Codices entstanden, als Dunstable und Dufay wirkten, ist von deutscher Motettenkunst recht wenig zu bemerken. Und das wenige, was man aus etwas späterer Zeit kennt, bewegt sich, einige der ältesten Stücke ausgenommen, fast durchaus in den Bahnen der damaligen niederländischen Schreibweise. In seinem Dodekachordon vom Jahre 1547 hat Glarean u. a. eine Anzahl von Beispielen angeführt aus Werken von Adam von Fulda, Gregor Meyer, Sixt Dietrich, Andreas Sylvanus, von denen einige bis auf weiteres als älteste deutsche

Motetten zu gelten haben. Von Adam von Fulda (vor 1500 gestorben) ist aus Handschriften in Berlin und Leipzig eine Reihe von Kompositionen neu veröffentlicht worden durch Hugo Riemann und W. Niemann[1]. Von Adam war das vierstimmige *O vera lux et Gloria*[2] seinerzeit, wie Glarean berichtet, in Deutschland allgemein bewundert und viel gesungen. Man sang es auch zu einem deutschen Text, der aber bei Glarean nicht mitgeteilt ist. Das Stück ist bemerkenswert wegen der Fülle des Klanges und der ungemein schönen, melodischen Führung der einzelnen Stimmen. Man weiß kaum, ob Tenor oder Sopran die Hauptmelodie hat. Die sonst so beliebten zweistimmigen Strecken fehlen ganz. Nachahmungen sind fast gar nicht verwendet, dennoch ist das Stück durchaus polyphon. Die vorzügliche Verwendung kürzerer Pausen ist auffallend, gleich günstig für klare Gliederung des Aufbaus wie für Klangentfaltung. Der Klangsinn, der sich hier zeigt, ist überhaupt für die Zeit vor 1500 höchst bemerkenswert und geht hinaus über das meiste, was uns von zeitgenössischen, niederländischen Komponisten bekannt ist. Bemerkenswert ist, daß ein erheblicher Teil der bekannten Stücke Adams den cantus firmus in der Oberstimme zeigt.

Bei Glarean findet man auch ein dreistimmiges *Salvum me fac Domine* eines ungenannten Komponisten; Glarean spricht von ihm als einfach und sehr alt. Das Stück[3] möchte vielleicht auch hier einzuordnen sein, ebenso wie die dreistimmige Motette *Deus meus ad te levavi animam meam*[4], von der Glarean berichtet, ihre Einfachheit habe sein schlichtes Gemüt so bezaubert, daß er sich an ihr niemals hätte satt hören können. Nach Glarean ist das Stück sehr alt, es geht also sicher ins 15. Jahrhundert zurück. In der Tat ist es von ausnehmender Schönheit der Melodie und sehr reinem Zusammenklange. Mit allen diesen Stücken verwandt in der Schreibart ist ein vierstimmiges: *A furore tuo* eines unbekannten Meisters, das Glarean auch als sehr alt bezeichnet[5]. Es ist noch mehr homophon, verwendet Imitation nur spärlich und ist gleich den anderen Stücken durch Fülle des Klanges bemerkenswert. An vielen Stellen zeigt es so ungefähr das Beste, was mit der

---

[1] Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1897 und 1902, vgl. auch Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 1, Seite 136 ff.

[2] In Partitur in Bohns Übersetzung des Dodekachordon, Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Band 16, 209.

[3] Man findet es auch in Bellermanns »Mensuralnoten und Taktzeichen« S. 19f., auch bei Glarean, a. a. O. S. 214.

[4] Bei Glarean, a. a. O. S. 198. [5] Bei Glarean, a. a. O. S. 389.

Faux bourdon- und Diskantiertechnik zu erreichen war. Ein dreistimmiges *Domine Jesu Christe* eines Thomas Tzamen aus Aachen[1] gehört wahrscheinlich auch dieser früheren Zeit vor 1500 an. Im zweiten, einfacheren Teil zeigt es ähnliche Diskantiertechnik mit recht guter Wirkung, während der erste kompliziertere Teil wegen Überwiegens der kolorierten Außenstimmen an Klarheit und Schönheit der melodischen Linien Einbuße leidet. Betrachtet man alle diese älteren Stücke zusammen, so ist unverkennbar ein beträchtlicher Stilunterschied zwischen ihnen und den frühen niederländischen Stücken in imitierender oder kanonischer Schreibart. Was die Klangwirkung angeht, so möchten sie jenen niederländischen Stücken vielleicht erheblich vorzuziehen sein; satztechnischen, kontrapunktischen Problemen freilich streben sie kaum nach. Es bleibt jedoch späteren Studien vorbehalten, den Sachverhalt besser aufzuklären, als es bei dem geringen Material, das gegenwärtig vorliegt, hier möglich ist.

Was von deutschen Motetten aus einer etwas späteren Zeit vorliegt (etwa bis 1530), ist von den genannten Stücken durchaus verschieden, ganz niederländisch in der Schreibart. Dazu gehören bei Glarean die Stücke von Gregor Meyer, Sixt Dietrich, die Kompositionen in den Rhawschen Sammelwerken, Motetten von Senfl und anderen frühen protestantischen Meistern.

Georg Rhaw aus Wittenberg kommt zunächst als Buchdrucker in Betracht, durch die Sammlungen von Musik vorwiegend der protestantischen Meister. Aber auch als Komponist ist er achtenswert. In der bei ihm erschienenen Sammlung von 123 Gesängen[2] für die gemeinen Schulen (1544) werden einige vorzügliche Stücke ihm zugeschrieben. In dieser Sammlung ist auch der Bischof Balthasar Resinarius mit gegen 30 Stücken vertreten, ferner der Magdeburger Kantor Martin Agricola, Benedict Ducis, Sixt Dietrich, Lupus Hellinck, Thomas Stoltzer, Stephan Mahu nebst vielen anderen kleineren Meistern. An ihren Arbeiten dürfte die Geschichte der Motette nicht vorübergehen, wenn sie nicht dazu gezwungen wäre durch den Mangel an Partituren. Nur einzelne Stücke dieser Meister sind gegenwärtig zugänglich.

Eine Anzahl tüchtiger zwei- bis vierstimmiger Motetten des Konstanzer Meisters Sixt Dietrich (circa 1490—1548) findet man bei Glarean. Die wertvollste von ihnen ist das vierstimmige

---

[1] a. a. O. S. 250.

[2] Erscheint demnächst neu herausgegeben von Johannes Wolf als Band 34 in den Denkmälern deutscher Tonkunst.

Domine fac mecum misericordiam, die ganz eigenartige Züge aufweist, gegen den Schluß hin, wo eine merkwürdige Ergriffenheit zutage tritt, ein Stammeln und Schluchzen gleichsam, bei der Stelle »quia suavis est misericordia« mit ihrem ostinaten Baßgang.

Auch der Organist zu Solothurn, Gregor Meyer, ist bei Glarean mit etlichen trefflichen Stücken vertreten.

Von Arnold v. Bruck ist ein sechsstimmiges *O du armer Judas* durch Ambros bekannt geworden, das zu den wertvollsten Stücken der Zeit gehört[1]. Ein Mittelding zwischen geistlichem Lied und Motette, im Bau dadurch merkwürdig, daß nur ein einziges Motiv für das ziemlich ausgedehnte Stück verwendet wird, wenn man von dem Kyrie eleison am Schluß absieht, das eigentlich nur Anhang ist. Wie die paar Noten:



durch die sechs Stimmen geführt werden, das ist hoher Bewunderung wert. Überall tauchen sie aus irgend einer Stimme hervor, in den mannigfachsten Stimmkombinationen mit immer überraschender, neuer Wirkung bei jedem Erscheinen. Ein seltsam ergreifendes Gemisch von Erhabenheit und Volkstümlichnaivem, das am stärksten hervorbricht gerade vor dem Eintritt des Kyrie eleison, wo die vier hohen Stimmen mit hinreißend schönem Abgesang in das urkräftige Kyrie einmünden.

Sucht man nach einem Komponisten, dessen Werke als Schulbeispiele für die verzwicktesten Kunststücke des niederländischen Stils gelten können, so wird man meistens auf Alexander Agricola hingewiesen (ca. 1450—1506). In Italien und Spanien wirkte er, zuletzt als Kapellsänger bei Philipp I. von Burgund. Als Petrucci sich für seine ersten Notendrucke die berühmtesten Komponisten seiner Zeit aussuchte, fehlte unter diesen Agricola nicht. Die wenigen jetzt zugänglichen Motetten Agricolas (bei Maldeghem) zeigen jedoch fast nichts von den Wunderlichkeiten und den Extravaganzen, die ihm eigen sein sollen. Am eindringlichsten ist das fünfstimmige *Haec dies quam fecit Dominus*, ziemlich schwungvoll, kräftig, markig. Die beiden vierstimmigen Stücke *Nobis sancte spiritus* und *Sancte Philippe* sind ernste, strenge, herbe Musik, eine Art absoluter Vokalmusik, zu der der Text eigentlich mehr

[1] Ambros, Musikgeschichte V. In Partitur für den praktischen Gebrauch auch in »Meisterwerke deutscher Tonkunst« bei Breitkopf und Härtel erschienen, herausgegeben von H. Leichtentritt.

Vorwand zu sein scheint, denn Ursache, als absolute Musik aber durchaus nicht ohne Interesse, im Ausdruck von jener andächtigen Feierlichkeit, die man kirchlich nennt, die wenigstens dem allgemeinen Stimmungsgehalt des Textes nicht scharf widerspricht. Sehr willkommener Zuwachs ist das neuerdings von Riemann (Hdb. d. Mus.-Gesch. II, 1, 190) veröffentlichte *In pace in id ipsum* aus Petruccis Canti *CL* (1503). Das Stück kann sowohl drei- als auch vierstimmig vorgetragen werden. Der Baß führt die Melodie eines Kirchenliedes in ziemlich breiten Notenwerten durch. Die anderen Stimmen bringen Gegenmelodien in bewegteren Rhythmen. Die zwei (oder drei) Gegenstimmen haben enge thematische Beziehungen zueinander, der cantus firmus dagegen bleibt ganz für sich, gibt seine Motive nicht zu kontrapunktischen Verarbeitungen her. Instrumentale Klauseln scheinen eingeflochten zu sein. Die Schönheit dieser verzierten Gegenstimmen ist ganz auffallend, der Tonsatz sehr kunstvoll, wohlklingend, von großer Eleganz. Von sämtlichen jetzt bekannten Kompositionen Agricolas ist diese zweifellos die wertvollste.

Auch Paul Hofhaimer, der Hoforganist des Kaisers Maximilian, ist bei Riemann (an derselben Stelle) mit einem bedeutenden dreistimmigen *Tristitia vestra vertetur in gaudium* vertreten, das den edlen Meister des deutschen Liedes wohl erkennen läßt. Das Stück ähnelt den weltlichen Liedern der Finck, Senfl, Isaak, Hofhaimers selbst sehr. Cantus firmus steht ausnahmsweise im Diskant. Man erinnere sich an das nämliche bei Adam von Fulda. Instrumentalpartien sind eingeflochten; insbesondere das fünftaktige Nachspiel der Instrumente ist von großem Reiz.

Der große Meister des Liedes Heinrich Finck ist auch mit etlichen vierstimmigen motettenartigen Stücken in neuen Ausgaben vertreten[1]. Sie sind zumeist entnommen der Rhawschen Sammlung v. J. 1542: *Sacrorum Hymnorum lib. I.* Es handelt sich also um motettenartige Hymnenbearbeitungen. In allen diesen Gesängen ist die Hymnenmelodie in ganzer Ausdehnung dem Tenor übergeben. Ihr werden Nachahmungsmotive entnommen, die, kunstvoll durchgeführt, dem Satz logischen Zusammenhang geben; dazu kommt aber als Hauptsache noch die Entfaltung einer sehr freien Melodie in den Oberstimmen zumeist, die eigentliche Trägerin der Empfindung ist. Auch Senfl liebt diese Schreibart. Wie bei Senfl, so zeigt sich auch hier der Liedmeister in der vornehmen, gemüt-

---

[1] Herausgegeben von Eitner, Publikationen Band VII. Daselbst S. 107 f. auch thematisches Verzeichnis der übrigen bekannten Kirchengesänge von Finck.

vollen, überaus schönen Melodik, die in diesen Fiorituren warm emporquillt. Von Wortausdruck im engeren Sinne ist hier kaum irgendwo die Rede. Die ganze Wirkung beruht auf dem Kontrast der leicht gezogenen, flüssigen melodischen Linien gegen die gehaltenen Töne (oder Akkorde) des cantus firmus. Immerhin bleibt der cantus hier noch kenntlich, weil er von den Gegenstimmen nicht so überwuchert wird, wie dies oft in niederländischen Kompositionen geschieht. Es hat also der cantus noch immer gewisse melodische Bedeutung, er wirkt etwa durch Anstieg zur Höhe, durch Herabgleiten zum Schluß schon an und für sich. Man vergleiche hierzu etwa die Stelle »sponsus redemptor« aus dem Hymnus *Genus superni luminis*, oder die Stelle »transit qui rex et permanet« aus *Fit porta Christi*, bei denen der cantus zur schönsten Geltung kommt. Das niederländische Kunstmittel der Sequenz erscheint mit sehr glücklicher Wirkung, zur Steigerung verwendet, am Schlusse des »quorum praece subditur«. Ein Meisterstück des Tonsatzes ist der vierstimmige Doppelkanon *Dies est laetitiae*, dabei von herrlichem Wohllaut und von so leichtem Fluß, als läge ein Volkslied vor.

Den Stücken Heinrich Fincks beigefügt sind einige vortreffliche Kompositionen seines jungverstorbenen Neffen Hermann Finck, fünfstimmige Epithalamia, von denen besonders das dreiteilige *Pectus ut in sponso* hervorragt, zumal im dritten Teil. Leider beeinträchtigen die gleichgültigen Texte den Genuß an diesen Stücken.

Thomas Stoltzers Bedeutung wird man wohl erst würdigen, wenn eine Partiturausgabe von Rhaws vierstimmiger Hymnensammlung v. J. 1542 vorliegt. Dort ist Stoltzer mit 39 Stücken vertreten. Unterdessen kann man sich von seiner Weise eine gute Vorstellung machen an zwei Stücken *Janitor coeli* und *In suprema nocte*, die Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte (Bd. II, 1, S. 175ff.) mitteilt. Es sind sehr wertvolle Kompositionen, die eine Mittelstellung einnehmen zwischen der älteren deutschen und der neueren niederländischen Kompositionsweise; obligate Instrumentalpartien sind darin wohl kenntlich in der Art, daß Stimmen und Instrumente mannigfach vermischt sind; bald spielt ein Instrument zu drei Singstimmen, bald singen eine oder zwei Stimmen zu Instrumenten, oder die Instrumente haben ein Nachspiel ganz für sich.

Ludwig Senfl kennt man gegenwärtig als großen Meister des Liedes. Den Zeitgenossen jedoch galt er als Motettenkomponist vielleicht noch mehr. Es ist zu erwarten, daß eine Würdigung seiner Motettenkunst in den nächsten Jahren möglich sein wird,

nachdem von der geplanten Gesamtausgabe seiner Werke der erste Band schon erschienen ist[1]. Was bis jetzt von seinen Motetten zugänglich ist, genügt wenigstens, um von seiner Schreibart einen zulänglichen Begriff zu erhalten. Der niederländische Stil etwa, wie ihn Isaak, Brumel und die Meister ihrer Zeit üben, ist auch bei Senfl zu sehen, aber doch kenntlich individuell abgewandelt. Die genannte Motettenpublikation beginnt mit einigen zweistimmigen Gesängen, Stücken im strengen, imitatorischen Stil, über die nicht viel besonderes zu sagen ist; der schöne Schwung der Melodie am Schlusse des *Ego ipse consolabor* etwa möchte als besondere Schönheit hervorzuheben sein. Viel reichhaltiger ist die Behandlung des Textes: *Laudate Dominum omnes gentes.* Senfl begnügt sich nicht damit, den Text einmal zu vertonen, sondern er variert das Thema sechsmal; dreimal setzt er es dreistimmig, je einmal für vier, fünf, sechs Stimmen. Nr. 1 ist ein dreistimmiger, strenger Kanon. Nr. 2 und 3 derselbe Kanon mit anderer Reihenfolge der Stimmeinsätze, zuerst Discant, Baß, Tenor, dann Tenor, Discant, Baß, schließlich Baß, Tenor, Discant. Nr. 4 ist gleich Nr. 1, nur daß eine vierte Stimme, ein neuer Alt, hinzugefügt ist. Das fünfte Stück ist eine Erweiterung von Nr. 2 durch Hinzufügung zweier freier Stimmen, eines zweiten Discant und Alt, das letzte Stück endlich fügt zu Nr. 3 drei neue Stimmen hinzu. Es liegt also hier ein sehr interessantes Beispiel strenger Variationenform vor. Nicht zu übersehen ist die allmähliche Steigerung der Klangfülle gegen den Schluß hin. Es folgen zwei Motetten über den Text, der bei Segnung des Weihwassers in der Kirche gesungen wird: *Asperges me.* Jede ist in mehrere Abteilungen zerlegt. In jedem dieser kurzen Abschnitte wird mit gediegener kontrapunktischer Kunst das gregorianische Motiv des jeweiligen Textes vierstimmig behandelt. Feinheiten besonderer Art tauchen hier und da auf, wie z. B. die wunderschöne Gegenmelodie des cantus im zweiten »lavabis me«, die ebenso schöne Sopranpartie im ersten »Miserere mei«, zumal bei den Worten »misericordiam tuam«. Senfl liebt es überhaupt, bisweilen plötzlich in ein mit der größten Folgerichtigkeit durchgeführtes Imitationsspiel eine melodisch ganz frei gestaltete Stimme wie improvisierend mit schönster Wirkung hineinschallen zu lassen. Die *Quinque salutationes Domini nostri Hiesu Christi* sind ein bewundernswertes Beispiel der Variationenkunst.

---

[1] Herausgegeben von Th. Kroyer in Denkmälern der Tonkunst in Bayern, 1903. Siehe dort auch ausführliche technische Analyse der mitgeteilten Kompositionen in der Vorrede.

In fünf ziemlich ausgedehnten Motetten wird das nämliche thematische Material in höchst geistreicher Weise jedesmal ganz verschieden behandelt. Das feinste Geflecht der Nachahmungen durchzieht das Ganze in merkwürdig klar geschnittenen melodischen Motiven. Ab und zu treten wieder jene breiten freien phantasierenden Melodiegänge in der Höhe ein, wie z. B. am Schluß der zweiten »salutatio« bei den Worten »flos et fructus virginis, matris«. Etwas Schwärmerisches, Romantisches und doch traulich Anheimelndes lebt in diesen entzückenden Senflschen Zügen. Gelegentlich stößt man auch auf die niederländischen Kettengänge, die besonders gern als Zierde der Schlüsse angewendet werden, so z. B. am Schluß des dritten Stückes, wo das Wort »virginitatis« folgendermaßen koloraturartig verziert ist:



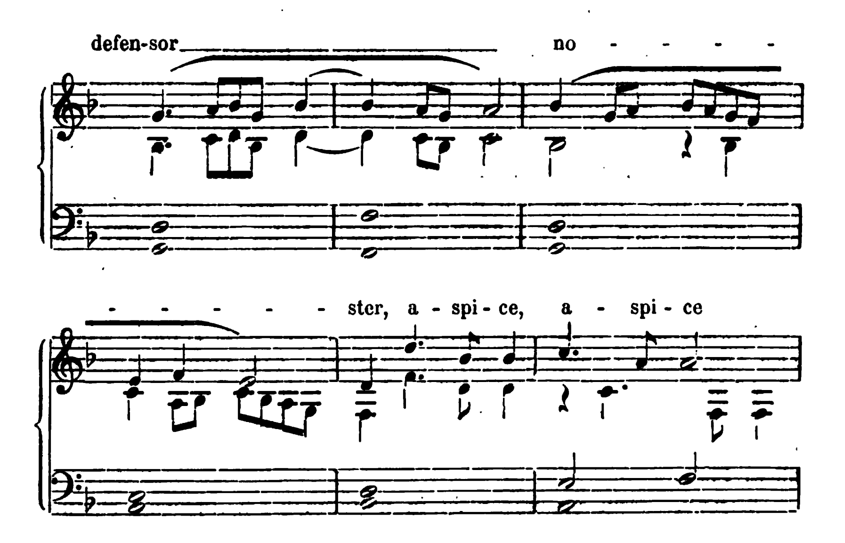
Dergleichen hat oft, wie hier, die Wirkung einer Jubilation. Von den zwei Bearbeitungen des *Beati omnes qui timent* ist die zweite ausgezeichnet durch größere Knappheit, größere Wucht und Schärfe, Kraft der Linienführung, die erste durch interessantere Einzelheiten. Von allen Motetten des Bandes ist die bedeutendste vielleicht *Christe qui lux est*, zugleich auch ein Musterbeispiel für Senflsche Weise überhaupt. Der Form nach eine ausgedehnte Choralbearbeitung nach Variationenart. Die Choralmelodie in ganz breiten Noten erscheint zuerst im Sopran, darauf im Alt und Tenor als Kanon, dann verkürzt im Tenor, zum viertenmal als Kanon zwischen Baß und Tenor, wiederum ganz breit, schließlich nochmals im Baß eine Quarte tiefer mit angedeuteter kanonischer Nachahmung im Tenor. Zwischen den einzelnen »Strophen« stehen freiere »Zwischenspiele« über thematisches Material, gedehnte, gezierte Kadenzen bei den Abschlüssen. Das Merkwürdige ist nun, daß trotz dieser bis ins Innerste durchgreifenden Einführung des Chorals dieser selbst beim Anhören durchaus nicht als die Haupt-

sache wirkt, die melismatischen Gegenstimmen dagegen viel mehr ins Ohr fallen. Diese Wirkung ist zweifellos beabsichtigt. Es ist überhaupt charakteristisch für den niederländischen Stil des 16. Jahrhunderts, daß der cantus firmus zwar mit größter Sorgfalt eingeführt wird, daß er aber mehr wie ein Knochengerüst wirkt, das innerlich stützt, ohne daß man es äußerlich wahrnimmt. Ganz verschieden davon faßt etwa Seb. Bach den Choral auf, der bei ihm immer Mittelpunkt und Krönung des verwickelten Tongewebes ist, den man immer deutlich muß hören lassen, will man die Komposition nicht ihres eigentlichen Sinnes berauben. Eine Komposition wie etwa Josquins *Stabat mater* wird diese niederländische Auffassung des Chorals noch deutlicher machen. In Senfls Stück ist also die erstaunlichste kontrapunktische Kunst doch nur als etwas der frei gestalteten Melodie Untergeordnetes zu verstehen, diese ist durchaus die Hauptsache. Es lebt in ihr allerdings eine Wärme der Empfindung, eine Fülle der Phantasie, die zwingend wirken. Ganze Strecken kann man im Sinne einer alten Lautenbearbeitung so vortragen, daß man die Oberstimme singt, die anderen Stimmen auf dem Klavier als Begleitung zusammenfaßt, und so wird man der wundersamen Schönheit und Ausdruckskraft dieser Melismen noch viel deutlicher gewahr werden. Ein paar Takte seien hier so angeführt:





In Einzelheiten ist mancherlei Merkwürdiges zu finden, der alte ochetus wirkt deutlich nach in der sonderbaren Sequenz auf »praedicans«, wo in Tenor und Baß die Silbe »prae-« neunmal gesungen wird, immer von einer Pause gefolgt, ehe die Schlußsilben »-dicans« einsetzen. Bisweilen singen zwei Stimmen melismatisch zusammen in der Weise eines Duetts, über dem cantus firmus in der Tiefe, wie etwa an der folgenden schönen (an Dufay erinnernden) Stelle:



Man denke sich die Unterstimmen von Instrumenten gespielt und das Soloduett der italienischen Oper und Kantate des 17. Jahrhunderts ist schon hier fertig, zum mindesten deutlich vorgeahnt. Einige andere Senflsche Züge weist die Motette *Colligerunt Pontifices* auf, nämlich eine dramatisch belebte Anschaulichkeit, die, ohne in eigentliche Wortmalerei überzugreifen, doch dem Textwort an entscheidenden Stellen durchaus gerecht wird. Solche Stellen sind hier z. B. die Rede der Pharisäer: »Quid facimus, quia hic homo multa signa facit« etc., wo ihre Einmütigkeit und Entschlossenheit deutlich gekennzeichnet ist durch den homophonen Satz, alle Stimmen in demselben Rhythmus, noch dazu fast immerwährend auf dem *C*dur-Dreiklang verweilend. Sehr glücklich kontrastiert damit der Anfang, wo durch den reich verflochtenen, kontrapunktisch belebten Satz das Hin- und Hereilen, das Versammeln der Menschengruppe anschaulich wird bei den Worten »colligerunt pontifices«. Doch sind dies immer Züge im Großen; von Wirkungen, wie sie Josquin hervorzubringen versteht durch die Ausdeutung des einzelnen Wortes, durch Ausmalen der Stimmung, die in ihm liegt, findet man bei Senfl fast gar nichts. Niemals jedoch versäumt er, der Gesamtstimmung gerecht zu werden — auch dies Passionsstück hat einen ergreifenden Unterton von mitfühlendem Schmerz, dabei eine herb-großartige Kraft, ohne die mindeste Sentimentalität. *Cum egrotasset Job* weist eine Merkwürdigkeit auf, die gerade bei Senfl nicht selten vorkommt, aber auch bei anderen Komponisten der Zeit sich findet. Der Part der Altstimme ist nämlich auffallend reich melismiert, sie hat nicht nur am meisten von allen Stimmen zu singen, sondern ist auch vorzugsweise melodisch und reich geziert. Es ist das vielleicht ein Überbleibsel der alten Discant-Manier in der französischen, frühen Motette, in der die Gliederung der einzelnen Stimmen vom Baß nach oben hin zunahm. Auf diese Manier nimmt auch Forster Bezug in den Reimen, die er seinem Liederbuch 1539 voranstellt. Sie geben auch sonst manchen kleinen Wink zum Vortrag der damaligen Gesangsmusik und mögen deswegen hier angeführt sein:

Discantus. Ir Kneblin vnd ir Meidlein rein ewer stimlein schallen also fein / Den Diskant lernent unbeschwert / Kein ander Stimm euch zu gehört.

Altus. Der Alt gehört Junggesellen zu / Die lauffen auff vnd ab on rhw / Also ist auch des Altes weiß / Drum lernet mich mit allem Fleiß.

Tenor. Mein art und weiß in mittel maß / Gen andern stimmen

ist mein Straß / Die habent acht auff meine stimm, den Mannen ich für andern zimm.

Bassus. Mein ampte ist im niedern stat / Drumb wer ein bstanden Alter hat / Und brummet wie ein rauher Ber / Der komm zu meiner Stimme her.

Der zweite Teil des *Cum egrotasset* ist bemerkenswert wegen der interessanten thematischen Verarbeitung eines weitgespannten Motivs — es umfaßt eine None,



das mit geringen Varianten in allen Stimmen erscheint, außer im Tenor, der den cantus firmus zu singen hat. Die erregte Klage Hiobs soll wohl in diesem Motiv zum Ausdruck kommen. Den Schluß des ersten Bandes bilden zwei Bearbeitungen des *Deus in adiutorium meum*, beides ernste kraftvolle Stücke; diesmal sind alle vier Stimmen so ziemlich gleichmäßig an der polyphonen Verarbeitung beteiligt. Ein vierstimmiges *Tenebrae factae sunt*[1] ist auch geeignet, vom Wesen der Senflschen Motettenweise einen guten Begriff zu geben. Auch hier kein Versuch, durch Tonmalerei den Vorgang, den Tod Christi, irgendwie anschaulich zu gestalten. Auch hier Überwiegen der beiden Oberstimmen, zu denen sich Baß und Tenor mit ihren cantus firmus-Phrasen zumeist nur wie stützend verhalten. Aber aus der herben, wehmütigen Melodie der Oberstimmen klingt der Schmerz und die Trauer in ergreifender Weise hervor. Von allen bis jetzt bekannten Motetten Senfls dürfte am allerwertvollsten sein das fünfstimmige *Ave rosa sine spinis*, das Ambros im Beilagenbande zu seiner Musikgeschichte veröffentlicht hat. Der ganz breit im Tenor aufgebaute cantus firmus verschwindet vollständig unter dem Gerank der wunderlieblichsten Melodien, die der große Meister der Melodie verschwenderisch ausgeschüttet hat zum Preise der Himmelskönigin. Die reiche, reife Kunst, die Zartheit der Empfindung, die weihevolle Ergriffenheit der musikalischen Sprache, die sich hier offenbaren, sichern diesem Stück einen unverrückbaren Platz unter den ersten Meisterwerken der Gattung Motette.

---

[1] Veröffentlicht in Partitur in Raim. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik.

Gern nähme man Einblick in die Senflsche Motette, die Luther so hoch schätzte: *In pace id ipsum*, und in die andere, *Non moriar*, von der auch bei ihm die Rede ist — indes bis jetzt ist noch keines der beiden Stücke aufgefunden worden[1]. Bei Rochlitz steht ein fünfstimmiges *Deus propitius esto*. Nach Senflscher Weise um den cantus firmus des Tenor herum Gegenmelodien in bewegteren Rhythmen, voll von melodischer Schönheit. Dieses herrliche Stück bildet den Schlußsatz einer ausgedehnten *Oratio ad incomparabilem virginem Mariam*. Ein vierstimmiges *Nunc dimittis servum tuum* bei Rochlitz ist noch zu erwähnen.

Der Chronologie zufolge müßten an dieser Stelle die protestantischen Meister der Reformationszeit betrachtet werden. Da sich jedoch in ihren Händen die Motette merklich umbildete, so sei von ihnen im Zusammenhange später die Rede, damit hier der Faden nicht abgerissen werde. Es sind zunächst noch Motettenmeister zu betrachten, von denen die katholische Motette in gerader Linie weitergeführt wurde.

Eine erhebliche Stilwandlung vollzog sich nach 1550 auch in der deutschen Motette. Der venezianische Stil drang in die deutsche Musik ein, verdrängte den niederländischen Stil immer mehr. Einer der frühesten Meister, die den venezianischen Satz nach Deutschland brachten, war Gallus (1551—90). Das ist nicht zu verwundern, denn der Meister stammt aus Krain, ist dort aufgewachsen, nahe am venezianischen Gebiete und hat wohl die venezianische Tonkunst von Jugend auf kennen gelernt. Als Techniker des Kontrapunkts steht er, mit dem Maßstab des 16. Jahrhunderts gemessen, nicht ganz auf der Höhe. Seine Stärke liegt im Klanglichen, in der Harmonik und ausdrucksvollen Melodie, in der Architektonik seiner Sätze im Sinne der venezianischen Flächenbehandlung. Hassler, Sweelinck, Hieronymus Praetorius sind ihrer Schreibart nach mit ihm in eine Gruppe zu stellen, nur daß sie alle die Kontrapunktik stärker betonen als er.

Das große Motettenwerk, *opus musicum* des Jacob Handl, Gallus, liegt jetzt zum großen Teil in zwei Bänden vor[2]. Wir sind dadurch in der Lage, den Wert dieses Meisters auf Grund seines Hauptwerkes zu erkennen und das sehr herbe Urteil von Ambros[3] zu

[1] Vgl. Kroyer, a. a. O., S. LIff.

[2] Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang VI, 1899 und Jahrgang XII, 1905, herausgegeben von E. Beseczny und J. Mantuani.

[3] Musikgeschichte, Band III, 575.

widerlegen. Es ist jetzt sicher, daß Gallus unter den Motettenmeistern — als solcher kommt er vorzüglich in Betracht — ein sehr hoher Rang zukommt. An Kunstwerken von ganz besonderem, bleibendem Wert ist bei ihm kein Mangel. Ganz vergessen war er nie. Einige Stücke sind seit Jahrhunderten gesungen worden. Am berühmtesten geworden ist das vierstimmige *Ecce quomodo moritur justus*, ein Gesang von ergreifender, milder Wehmut; Züge tröstlicher Zuversicht, gläubigen Vertrauens fehlen nicht. Der Tonsatz ist der denkbar einfachste, ganz homophon. Die Form ist sehr symmetrisch, fast schon liedartig, im ersten Teil 4 × 6 Takte, dazu Anhang 2 × 4, im zweiten Teil 5 × 4 Takte mit gedehntem Schluß. Sehr ähnlich in Form und Satz ist die zweiteilige, vierstimmige Motette: *Recessit pastor noster*; ihr Ton jedoch ist das gerade Gegenteil, begeistert, kräftig; energisch deklamiert. Das *Vae nobis quia peccavimus* ist der Form wegen bemerkenswert. Der Aufbau ist: *A* 8 Takte, *B* 5 + 5 + 7, *A* 8 + 3 Takte Anhang. Also eine da capo-Form, Mittelsatz doppelt so lang als Anfang und Schluß, der eine getreue Wiederholung des Anfangs bringt. Sehr ähnlich, in da capo-Form, ist das sechsstimmige *Adoramus te Jesu Christe* gestaltet: *A* 14 Takte (4 + 4 + 6), *B* 8 Takte, *A* 14 Takte. Mit diesen symmetrischen, ruhigen Linien kontrastieren stark einige vierstimmige Stücke sehr bewegter Art, von jenen unruhigen Rhythmen, jenen schnellen Figuren durchzogen, die man in den italienischen Stücken der Zeit nach Palestrina so oft findet. Es sind dies Stücke wie: *Adolescentulus sum ego*, *Deus in adiutorium meum*, *Ad Dominum cum tribularer clamavi*. In allen diesen Stücken ist der Nachdruck nicht auf interessante kontrapunktische Durchführung gelegt, sondern auf eine ganz außergewöhnlich lebendige, scharfe Deklamation; eingemischt sind viele madrigalartige Tonmalereien. Sieht man die Einzelstimmen durch, so möchte man fast meinen, Solostücke aus der Caccini-Epoche vor sich zu haben, so recitativisch sind sie gehalten. Ein Beispiel mache dies deutlich:





Merkwürdig, an Psalmodie anklingend, sind die gleichmäßigen Abschlüsse (bei ⌐¬) vor den Kadenzen.

Ein eigentümliches Kolorit zeichnet die Harmonik des Gallus in vielen seiner Motetten aus. Merkwürdig leuchtende, satte, dunkle Farben weiß er manchmal zu mischen, zu einem Klange, der ihm allein eigen ist. Wie weiche Abendschatten senkt es sich über manche seiner Stücke. Man sehe sich das sechsstimmige: *Patres qui dormitis in Hebron* an; schon der Anfang fällt auf: *E*dur, *H*dur, *E*dur, *A*dur, *a*moll, und von da an erst geht es in der eigentlichen Tonart des Stückes, in der äolischen, weiter. Das absteigende Tonleitermotiv beherrscht fast das ganze Stück. Kurz vor dem Schluß kommt es zur eindrucksvollsten Fassung in wunderbar leuchtenden Klängen, wie etwa:



Das absteigende Tonleitermotiv liebt Gallus überhaupt. Es kommt bei ihm häufig vor, z. B. in der weit ausgeführten zweiteiligen Motette: *Peccantem me quotidie*, wo es eintritt bei den Worten »timor mortis«, später bei »miserere mei Deus«, gerade da höchst eindringlich, schließlich bei »et salva me«. Auch das sechsstimmige *O vos omnes* verwendet diesen Gedanken, wennschon weniger ausgeprägt. Das Stück hat nicht den genialen Zug wie Hieronymus Praetorius' Musik zu demselben Texte —, vielleicht die bedeutendste Komposition dieser Worte — aber es hat doch seine besonderen Schönheiten erlesener Art, wie die Stelle »dolorem meum«, in der Mitte die sechs Stimmen eng aneinandergepreßt,

mit ihrem dunklen Klang, dem Zuge abwärts; noch eindringlicher der Schluß: »et videte dolorem meum«, wie wallende Trauerscharen ziehen die Stimmen dahin, gleichmäßigen, gemessenen Schrittes. Das fünfstimmige *Versa est in luctum cithara mea*, ein herrliches Stück vom weichsten, edelsten Trauerklange, verwendet die absteigende Tonleiter am Schlusse in geradezu erschütternder Weise: »nihil enim sunt dies mei«. In der fünfstimmigen Motette: *Tribulationes civitatum audivimus* kommt die absteigende Quarte am Schluß wiederum mit ergreifender Wirkung vor: »miserere Domine«, erst im Sopran, dann im zweiten Alt, ersten Alt, schließlich im Tenor. Prachtvoll klingt diese Stelle:



Auch dieses Stück gehört zu den wertvollsten Motetten des Gallus. Zu einer außerordentlich wirksamen Tonmalerei verwendet er die diatonisch absteigende Sexte in dem achtstimmigen *Audi magni maris limbus*, an der Stelle: »ceciderunt in profundum«:



Zu auffallender Wirkung gelangt ein ganz ähnliches absteigendes Motiv in der sechsstimmigen Motette: *Erravi sicut ovis* bei der Stelle: »require servum tuum«. Dies Stück ist überhaupt ausgezeichnet, auch in technischer Beziehung, durch die sehr ausgedehnten, interessanten Durchführungen der vier Hauptmotive, es sieht aus, als wären vier Fugendurchführungen aneinandergeknüpft. Die vier Themen lauten:



Nr. 3 vereinigt in sich die wesentlichen Züge von Nr. 1 (die Quarte und Sexte) und von Nr. 2 (absteigende Figur). Die Durchführung des vierten Motivs — mit ihrer Verwendung von motus rectus und contrarius zu gleicher Zeit, mit der achttaktigen Haltenote am Schluß gegen die bewegten Gänge der anderen Stimmen — könnte in einer Bachschen Kantate stehen.

Den sechsstimmigen Satz behandelt Gallus mit Vorliebe ganz ähnlich dem achtstimmigen doppelchörigen, also geteilt in zwei dreistimmige Chöre. Ausnehmend schöne Beispiele dieser Schreibart zeigen die Motetten: *Lamentabatur Jacob de duobus filiis* (Nr. 78), *Christum natum Dominum* (Nr. 42), *Illuminare Jerusalem* (Nr. 45), ganz besonders: *Hodie Christus natus est* (Nr. 46). Die vielstimmigen Stücke möchten überhaupt vor allen anderen in Betracht kommen. Mannigfache Verbindungen von Stimmgruppen nach venezianischer Art weiß Gallus mit glänzender Wirkung zu handhaben. Nr. 41 *Gaudeamus omnes fideles* zeigt die Verbindung von drei hohen mit vier tiefen Stimmen, Nr. 39 *Cantate Domino canticum novum* ist für einen vier-, einen fünfstimmigen Chor gesetzt, Nr. 38 *Verbum caro factum est* für zwei fünfstimmige Chöre, Nr. 37 *Tribus miraculis* für drei vierstimmige, Nr. 35 *Cantate Domino* für zwei sechsstimmige Chöre, Nr. 31 *Laudate Dominum* für zwei achtstimmige Chöre, ganz zu schweigen von den zahlreichen achtstimmigen Stücken. In allen diesen Kompositionen wird eine sehr wirksame Architektonik angewendet, die Steigerungen am Schluß sind oft von einer blendenden Klangwirkung.

Das merkwürdigste an chromatischer Harmonik bietet das fünfstimmige *Mirabile mysterium* (Nr. 54), neben wundervollen Zügen allerdings auch manche harte, ungelenke Verbindung. Sehr breit

vorgetragen, weich und pastos gesungen, klingen diese seltsamen Akkorde besser, als auf dem Klavier gespielt. Der Anfang lautet:

Mi - ra - bi - le, my - ste - ri - um, mi-

Mi - ra - bi-

Mi-

- ra - - bi - le my - ste - ri - um

Mi-

- le my - ste - ri - um

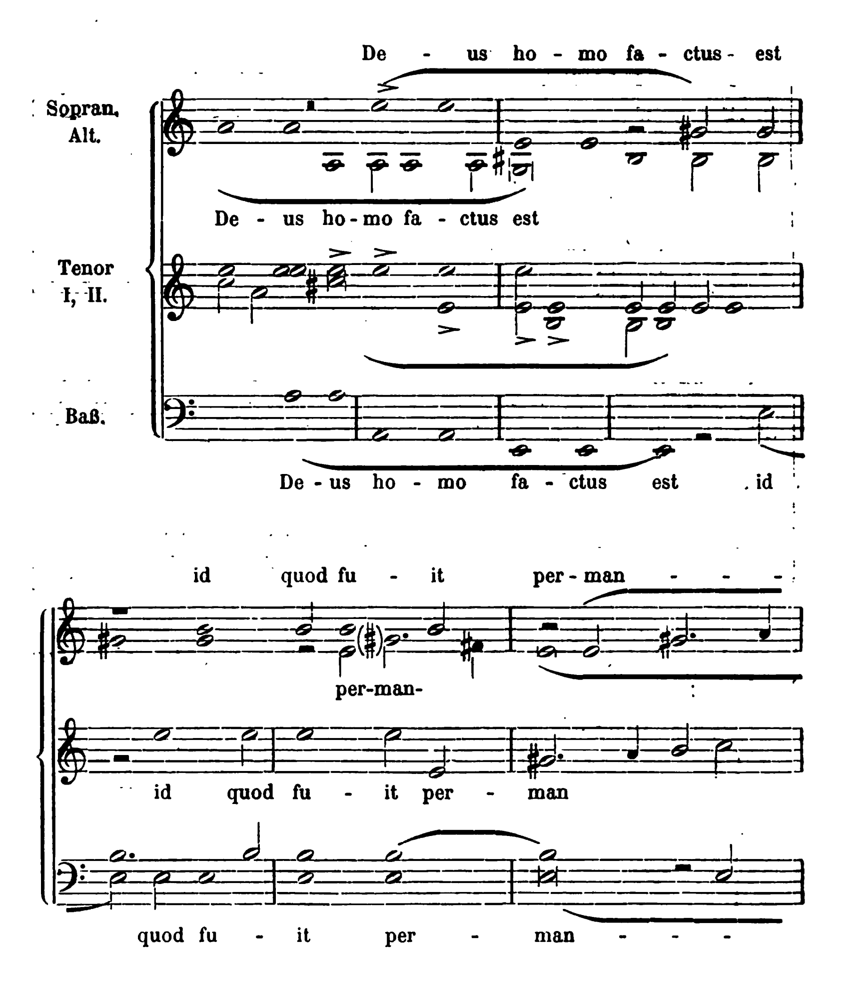
- ra - - bi - le my - ste - - ri - um

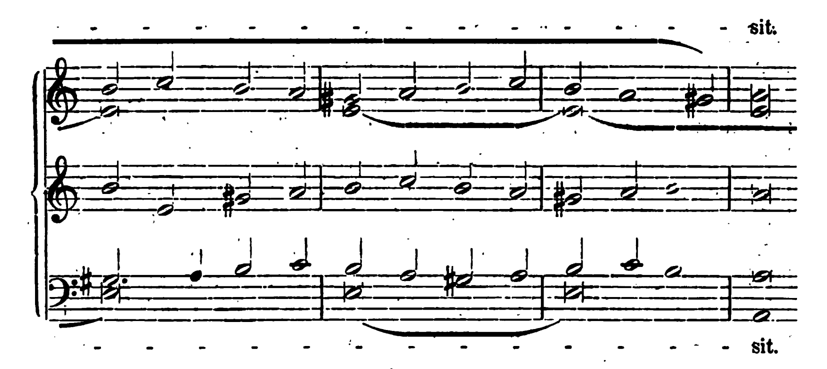
- ra - bi - le

Einmal erscheint die Verbindung *H*dur-*B*dur mit frappierender Wirkung:



Höhepunkt ist die wundervolle Stelle in der Mitte »Deus homo factus est, id quod fuit permansit«; eine wahrhaft mystische Wirkung wird hier erreicht durch die Art, wie der *E*dur-Akkord durch die Stimmen wandelt, in großen Oktavschritten, dann noch eine Quarte darüber hinaus abwärtsschreitend. Der Eindruck einer majestätischen Erhabenheit und Ruhe ergibt sich aus dieser Verbindung von Stetigkeit (acht Takte lang klingt das *E* im Basse, vier Takte lang hört man nur den *E*dur-Akkord) mit mächtiger Entfaltung jeder einzelnen Stimme (die den Umfang der Undecime durchmißt):





Zwei sehr einfache Stücke zu dem Text *Resonet in laudibus* Nr. 44 und 51 verwenden die alte Melodie »Joseph, lieber Joseph mein«. Jedes dieser Stücke ist »divisum per choros« gesetzt, zwei Halbchöre singen Vers für Vers abwechselnd, darauf vereinigt sich der ganze Chor. Ein hervorragend schönes vierstimmiges *O salutaris hostia* ist neu veröffentlicht im 5. Bande der Bockschen »Musica sacra«.

Gut unterrichtet sind wir gegenwärtig über die Motetten von Hans Leo Hassler. Sie fallen in die Zeit kurz vor und nach 1600 und zeigen das Beste, was zur Zeit in der Gattung in Deutschland geschaffen worden ist. Sie zeigen aber auch, wie die Verhältnisse sich verschoben hatten, wie nun der italienische, besonders der venezianische Stil auf Deutschland immer stärker einwirkte und die niederländische Schreibart zurückdrängte, die noch bis gegen das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts in Deutschland maßgebend gewesen war. Schon ein oberflächliches Durchsehen der Haßlerschen Motetten lehrt, worin sie von den Stücken der früheren deutschen Meister, etwa Senfls und Arnold von Brucks, abweichen: der cantus firmus in langen Noten fehlt hier ganz; nichts mehr von strengem Kanon; die sechs- und achtstimmigen Stücke überwiegen an Zahl, während man früher hauptsächlich für vier und fünf Stimmen geschrieben hatte; die 8—16stimmigen Stücke sind zumeist als Komplexe von zwei, drei, vier Chören aufgefaßt, anstatt als Verpflechtungen von acht oder mehr Einzelstimmen; die Thematik und Rhythmik ist wiederum anders geworden; Beispiele weiter unten sollen dies belegen; das Notenbild ist stark verändert, die Stimmen gehen nicht mehr so verwickelt durcheinander wie früher, nichts mehr ist zu sehen von den weiten Skalengängen in Mittelstimmen, wie sie Senfl etwa liebt, alles erscheint einfacher, kompakter. Auch symmetrischer Aufbau, dem

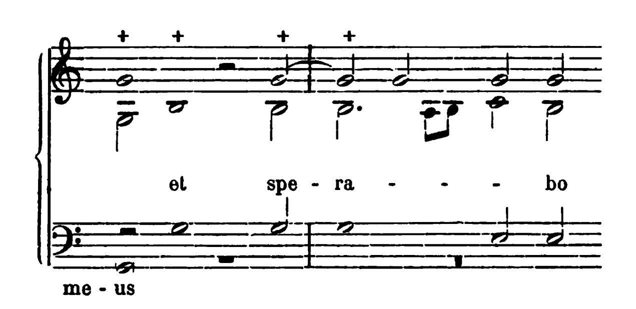
Liedartigen sich annähernde Formen, wohl von den Kanzonetten her beeinflußt, finden sich häufiger als früher.

Haßlers erstes Motettenwerk, die *Cantiones sacrae*[1] v. J. 1591 zeigen den neuen Stil schon völlig ausgeprägt. Die Technik des Tonsatzes hatte Haßler eben in Venedig bei seinem Meister Andrea Gabrieli gründlich erlernt; ihren hohen künstlerischen Wert erhalten seine Motetten jedoch erst durch die Fülle nicht angelernter, sondern persönlicher Züge von Geist und Empfindung. Eigentümlich ist Haßler ein großes Formgefühl, alle seine Motetten sind äußerst wirksam disponiert, ein fein gebildeter Sinn für Wohlklang und pastose Fülle waltet hier, sie zeigen eine leicht eingängliche, fast populäre thematische Erfindung, vortreffliche sinnvolle Auffassung der Deklamation. Dazu kommt noch, alles verklärend, eine merkwürdige Anmut im Vortrage. Diese großen Vorzüge alle zusammen bewirken, daß Haßler immer fesselt, auch wo er an Tiefe und Bedeutsamkeit des Inhalts weniger Hervorragendes bietet. Und dies ist hier nicht selten der Fall. Nur in verhältnismäßig wenigen Stücken zeigt Haßler jene Größe, Weihe, Tiefe, die Meister wie Palestrina, Lasso, Giov. Gabrieli so hoch emporheben. Ein sonniges, heiteres Temperament spricht sich in den Stücken von 1591 aus. Die fünfzehn vierstimmigen Stücke darin sind durchweg von einer schlichten Wärme der Empfindung, von einer Schönheit des Klanges, einer Klarheit und Feinheit der Ausführung, die entzückend sind — dabei ist doch nicht ein einziges Stück darunter, das an die gewaltige Kraft der Phantasie jener großen Meister erinnerte. Dem Musiker wäre es ein lohnendes Studium zu ergründen, wie hier vier Stimmen zum hellsten, vollsten, wärmsten und edelsten Klang gefügt sind; — nirgends kann man dies besser sehen als gerade hier bei Haßler, denn vierstimmige Motetten der besten venezianischen Meister, die sich auf den klangreichen, edlen Satz ebenso gut verstehen, sind gegenwärtig nur in geringer Zahl zugänglich. Das Geheimnis scheint zum guten Teil darin zu bestehen, daß zwischen den vier Stimmen das feinste Gleichgewicht des Klanges hergestellt ist. Dies zu erzielen ist nur möglich, wenn dafür jene strenge Polyphonie der Niederländer bis zu einem gewissen Grade geopfert wird; nicht so sehr wird hier Linie gegen Linie gestellt, vielmehr Klang gegen Klang gewogen. Auch bei den imitatorischen Stellen ist durch die Art der Motive schon dafür gesorgt, daß sie einer Behandlung dieser Art entgegenkommen. Sehr häufig sind jene

---

[1] Neue Ausgabe in den »Denkmälern deutscher Tonkunst«, 1894 von H. Gehrmann.

Paralleleinsätze zweier Stimmen zu finden, auf die schon bei Cyprian de Rore gedeutet worden ist. Auf Kontrastklänge, sehr reiche Abwechslung im Detail ist immerwährend Rücksicht genommen. Als Beispiel sei aufs Geratewohl die schöne Motette: *Diligam te Domine*, ein kurzes Stück, betrachtet. Sie enthält elf Paralleleinsätze, obschon sie vorwiegend polyphon gearbeitet ist. Man achte auf die zahlreichen kurzen Vierteltaktpausen, die in jeder Stimme stehen, und auf die Art, wie sie klanglich ausgenutzt werden. Jede dieser kleinen Pausen bedeutet einen erlesenen Reiz für das Ohr. Wie ist ein einfacher *G*dur-Akkord »instrumentiert« etwa an dieser Stelle:

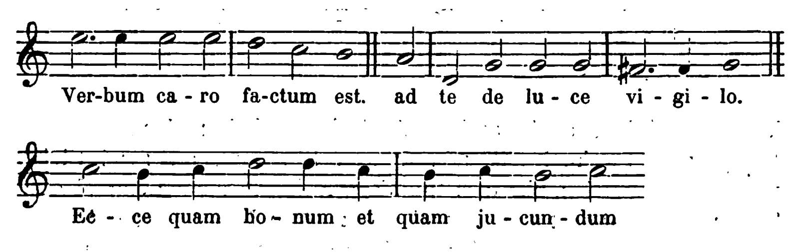


Viermal erklingt er in anderthalb Takten, jedesmal mit anderer Klangfarbe; zweimal singen nur drei Stimmen, an zwei Stellen tönen vier zugleich, die dreistimmigen Akkorde stehen einmal ohne Tenor, dann ohne Sopran, schließlich ohne Baß. Wäre der Baß einen Vierteltakt länger oder weniger gehalten, so hätte die Stelle an Klangreiz verloren. Diese Feinheit des Details auch an ganz nebensächlichen Stellen, wie dieser hier, gibt Haßler überall. An Stelle der Nachahmungen einer Stimme durch die anderen setzt Haßler in venezianischer Art sehr häufig gern auch im vierstimmigen Satz die Antwort auf eine Gruppe von drei Stimmen durch drei andere, etwa:



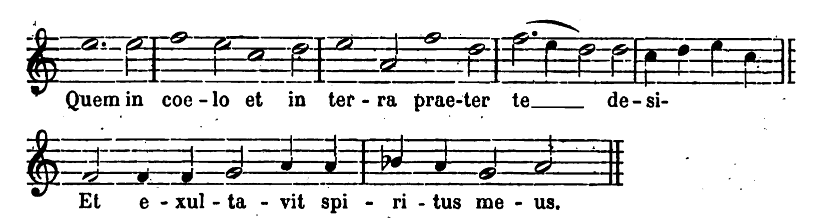


Die drei Unterstimmen antworten in freier Weise den drei Oberstimmen. Auch hier die Fülle kleiner Kontrastwirkungen im Klange, bald vier, bald drei, bald zwei, bald hohe oder tiefe, mittlere Stimmen; dabei ist jeder Einsatz ein gewichtiger Klangwert. Diese Art der responsorischen Technik ist natürlich in den fünf- und mehrstimmigen Stücken noch weit mehr verwendet. In diesen Stücken, die noch viel mehr flächenartig behandelt sind als die vierstimmigen, tritt auch dieser Technik zu Liebe oft eine andere, scharf rhythmisierte Thematik auf. Themen wie die folgenden



sind typische Beispiele. Was ihnen manchmal an melodischem Reiz abgeht, wird ersetzt durch wirksame Färbung der Zusammenklänge — nicht zu vergessen die energische Deklamation, die zu ihrem sinnfälligen Wesen viel beiträgt. Überhaupt hat Haßler oft Themen, die in ihrer schlichten, melodiösen Fassung, ihrem leicht eingänglichen Rhythmus fast populär klingen. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen:





Fühlbar kommt hier der taktmäßige Rhythmus in unserem Sinne zum Vorschein. Überhaupt ist der Widerstreit zwischen der älteren, freien und der neueren taktmäßigen Rhythmik ein großer Reiz der Haßlerschen Musik, beide Arten kommen bei ihm etwa gleich viel vor. Der Zug zum regelmäßigen Takt ist bisweilen so stark, daß die Deklamation dem Rhythmus zu Liebe hintangesetzt wird, wie etwa im letzten der obigen Beispiele: »spiritus«. Haßler ist sonst durch vortreffliche Deklamation ausgezeichnet.

Die Technik des doppel- und dreichörigen Satzes bei Haßler schließt sich eng an die Giovanni Gabrielis an, nur daß Gabrieli über noch größere Mannigfaltigkeit der Gestaltung, noch reichere Mittel verfügt. Es sei hier also auf das verwiesen, was im Abschnitt über Gabrieli von dessen mehrchörigem Satz zu sagen war.

Es seien nun noch die hervorragendsten Stücke aus Haßlers erstem Motettenwerk kurz angeführt. Von den vierstimmigen möchten besonders vorzüglich sein: *Beata es virgo Maria*, mit einem prächtigen, volltönenden Alleluja am Schluß; das so schöne, mildleuchtende *Dixit Maria ad angelum*; *Tu es Petrus*, obschon nicht an die Kraft und Weihe heranreichend, die Palestrina diesem Texte gibt, dennoch durch lebendige Einzelzüge ausgezeichnet, wie die Stellen »aedificabo«, wo über liegendem Baß die Stimmen sich in Schwung und Symmetrie aufbauen; das schon genannte *Diligam te*, von großem melodischem Reiz, besonders gegen den Schluß hin. Auffallend ist es, daß in den vierstimmigen Stücken fast gar kein Gebrauch gemacht wird von den Episoden im dreiteiligen Takte, die sonst, besonders in den achtstimmigen Stücken ein Hauptmittel Haßlers sind und so lebendige rhythmische Wirkung tun. Unter den fünfstimmigen Motetten finden sich einige besonders schwungvolle, freudig erregte Stücke; *Ascendo ad patrem meum*, mit machtvoller Steigerung in der zweiten Hälfte; ähnlich bewegt *Cantate Domino canticum novum*. Diesem Ton schließt sich an das ausgezeichnete sechsstimmige *Tribus miraculis*, von pompöser Klangfülle, von klarstem, kräftigem Aufbau, sehr melodisch, gerade hierin sehr Haßlerisch, an deutsche Volksliedweise gemahnend. Auch das achtstimmige *Jubilate Deo* und das zehnstimmige *Hodie Christus*

natus est zeigen diese Haßlersche Klang- und Melodienfreudigkeit in vollendeter Form, besonders das letztere ist eines der glänzendsten Stücke der alten Vokalmusik. Den zahlreichen Stücken dieser Art gegenüber stehen nur wenige, in denen schwerer Ernst, Bangigkeit, Trauer als Grundnote klingen. Das bedeutendste dieser Stücke mag vielleicht das sechsstimmige *Deus noster refugium* sein, ein schwermütiges Gebet. Auch das doppelchörige *Pater noster* gehört hierher, eine der schönsten Haßlerschen Kompositionen, ausgezeichnet durch einen schlichten Ton, dennoch ein kunstvolles Stück mit merkwürdigen Stimmungsverschiebungen, Zügen, die H. Kretzschmar zutreffend als »romantisch« bezeichnet hat. Von allen anderen Motetten in der Anlage abweichend ist das sehr ausgedehnte, dreichörige *Miserere.* Es ist durchaus homophon, fast rezitierend, bisweilen in der Art der Psalmodie, auch dreistimmige falsi bordoni kommen vor. Die drei Chöre wechseln miteinander ab beim Vortrag der einzelnen Abschnitte, zweimal in der Mitte und außerdem am Schluß singen alle drei Chöre zusammen. Gerade diese Stellen sind besonderer Beachtung wert, weil sie zeigen, wie ein im Grunde homophoner elfstimmiger Satz (3 + 4 + 4 Stimmen) doch im einzelnen fein belebt sein kann, durch kleine Einschiebsel in einzelnen Stimmen hier und da, Durchgangsnoten, Auflösung des gehaltenen Tons in Fioritur. Das Stück ist auch bemerkenswert, weil es eines der wenigen ist, in denen Haßler von der Chromatik ausgedehnteren Gebrauch macht. Man kann ihn freilich nicht einen Meister der Chromatik nennen, auch hier versteht er nicht mit seinen vielen Kreuzen und Been eine Wirkung hervorzubringen, die sich vergleichen ließe mit dem, was Giov. Gabrieli in seinem sechsstimmigen *Miserere* etwa darbietet, ganz zu geschweigen von Marenzio und Venosa; diesem Stücke nahestehend in der Schreibart ist die zwölfstimmige, dreichörige Erzählung von der Hochzeit zu Canae: *Nuptiae factae sunt*, ein Stück, das schon in den Passionenstil übergreift. Den kunstvollen dreichörigen Satz, reich polyphon ausgestaltet, repräsentiert die prunkvolle Motette: *Duo seraphim clamabant.*

Das künstlerische Bild Haßlers wird vortrefflich ergänzt durch die Neuausgabe seiner *Sacri concentus* v. J. 1601[1]. Es handelt sich hier um ein ausgedehntes Motettenwerk aus der besten Schaffenszeit des Meisters. 52 Motetten (vier- bis zwölfstimmig) sind darin enthalten, zu denen in der zweiten Auflage v. J. 1612 noch elf neue hinzukamen. Der Stil ist im Wesentlichen derselbe geblieben, wie ihn schon

---

[1] Denkmäler deutscher Tonkunst, Band, XXIV, XXV, hrsg. von J. Auer.

Haßlers Jugendwerk vom Jahre 1591 aufwies. Die außerordentlich klaren, wohltönenden, gehaltvollen vierstimmigen Stücke sind der Art Andrea Gabrielis nahe verwandt. Wenig Realismen in ihnen, alles verklärt durch einen Klang von edler Schönheit, erlesen feiner Wirkung. Von den zehn vierstimmigen Stücken verdient kaum eines den Vorzug vor den anderen. Reicher noch in der sorgsamen Durchführung sind die fünf- und mehrstimmigen Motetten. In Nr. 11 *Ecce Maria genuit* sind von besonderer Wirkung der Ausruf »ecce agnus Dei« in der Mitte, das kontrapunktisch meisterhaft gefügte »Alleluja« am Schluß. Ein paar Takte daraus mögen einen Begriff davon geben. Nachklänge volkstümlicher Melodik, vielleicht niederländische Reminiscenzen kommen vor. Die ┌─┐ bezeichnete Stelle ist ein Motiv,



das Clemens non Papa mehr als einmal verwendet hat[1]. Die Wirkung beruht hier auf dem Kontrast zwischen gleichmäßig lang gedehnten Noten in einer Stimme und raschen Kontrapunkten in der anderen, einer der vielen madrigalischen Züge, die Haßler bevorzugt. Heinrich Schütz hat später derartiges oft angewendet. Gerade in den Stücken freudigen Charakters — sie sind bei Haßler auffallend zahlreich — ist dieser populären Melodik weiter Raum gegönnt. Eines der bei Haßler seltenen chromatischen Stücke ist Nr. 20. Die Chromatik hat hier Anwendung gefunden, wohl hauptsächlich weil gerade dieser Text: *Ad Dominum cum tribularer* zu jener Zeit, um 1600, von vielen Komponisten als Tummelplatz für chromatische Effekte angesehen wurde. Es ist darin die Rede von »labiis iniquis«, der »lingua dolosa«. Insbesondere die »lingua dolosa« lockte zu seltsamen Akkordfortschreitungen. Von Lasso, Schütz u. a. sind an anderer Stelle Vertonungen dieses Textes angemerkt worden. Haßler bringt zwar frappierende Akkordverbindungen zustande, aber auf eine Art, die nicht zu vergleichen ist mit dem geistreichen Gebrauch der Chromatik bei den eigentlichen Chromatikern. Sein Hauptthema verwendet die traditionelle aufsteigende chromatische Quarte, für die »lingua dolosa« bedient er sich der absteigenden chromatischen Quarte. Origineller ist sein Ausmalen der »labiae iniquae« durch Nonen- und Septimensprünge. Gute Kontrastwirkung macht der diatonische Mittelsatz »et exaudit me« zwischen den beiden chromatischen Abschnitten, auch einen gewichtigen Ausdruckswert hat dieser Kontrast, indem ein Ton der Ruhe und Zuversicht in den Mittelteil hineingetragen wird, ganz dem Texte entsprechend. Von sehr hohem Wert sind fast alle die sechsstimmigen Stücke, darunter meisterliche Kompositionen im reinsten Motettenstil, wie Nr. 21: *O admirabile commercium*, Nr. 23: *Surrexit pastor bonus.* Durchaus ersten Ranges ist Nr. 31, das siebenstimmige *O sacrum convivium*, ein Stück von großartiger Macht und Würde. Von den achtstimmigen, doppelchörigen Stücken dürfte an erster Stelle vielleicht Nr. 34 zu nennen sein, *O Domine Jesu Christe*, eine Motette, die zwar hinter Giov. Gabrielis unvergleichlich herrlichem Stücke auf diesen Text zurückbleibt, aber dennoch von eigentümlicher, hoher Schönheit ist. Als Merkwürdigkeit sei hier eine Kadenz daraus verzeichnet:

---

[1] Vgl. oben Seite 83.



Sie zeigt — als ein Beispiel für viele ähnliche Fälle — was der achtstimmige Satz an schnell durchgehenden Härten, Dissonanzen gestattet, ohne an Wohllaut einzubüßen. Die räumliche Entfernung der beiden Chöre voneinander mag zur Milderung wohl auch beitragen. Scharfe Querstände, Reibungen von drei nebeneinanderliegenden Tönen, sich häufend von einem Viertel zum andern, werden glatt überwunden durch die elegante Stimmführung, durch das Gegengewicht der lang gehaltenen Töne in den Außenstimmen. An einer Stelle, bei + treffen sogar, nach unserer Anschauungsweise, zwei verschiedene Akkorde zusammen, im ersten Chor Quartsextakkord auf *E*, im zweiten Dominantseptimenakkord auf *D*, dieser allerdings nur, ähnlich wie oft bei Seb. Bach, durchgehend.

Nr. 44, eine sehr ausgedehnte Vertonung des Psalmes: *Miserere mei Deus*, ist ausgezeichnet durch jene Behandlungsweise, die, wie es scheint, oft den Psalm als Form von der eigentlichen Motette unterscheidet; ebenso oft zwar ist Psalm von Motette in der musikalischen Ausgestaltung nicht im Geringsten zu trennen. Hier wird Vers für Vers als gesonderter Abschnitt vorgetragen. Eine große Mannigfaltigkeit ergibt sich so: doppelchörige, achtstimmige Abschnitte wechseln mit vier-, ja drei- und zweistimmigen. Nicht weniger als zwanzig verschiedene Abschnitte umfaßt diese Komposition. Die Bedeutung des Stückes liegt nicht so sehr in einzelnen Zügen von besonderer Ausdruckskraft, als in dem großartigen Ernst, der durch das Ganze hindurchgeht; rein technisch interessiert daran die venezianische Raum-, Flächenbehandlung, zum Unterschied von der auf Linienführung gestellten niederländischen Weise. Ein Blick auf die Partitur lehrt, daß hier nicht mit einzelnen Stimmen gearbeitet wird, sondern mit Stimmkomplexen. Dadurch wird eine erhebliche Einschränkung der kontrapunktischen Kunstfertigkeit

bedingt; neu gewonnen ist dagegen eine in der älteren Kunst unbekannte Plastik des Vortrags; es handelt sich hier um ein ganz außerordentlich einfaches Themenmaterial, das, auf ältere homophone Art gesetzt, sicherlich den Eindruck des Dürftigen gemacht hätte, hier aber reich und interessant erscheint, dank dieser neuen Kunst der Flächenbehandlung, der Gegenüberstellung vieler verschiedenartiger Klangkomplexe. Nr. 48 *Angelus ad pastores* für einen vierstimmigen und einen fünfstimmigen Chor ist von glänzender Wirkung. Glanz und üppige Fülle des Klanges zeichnen alle die zehn- und zwölfstimmigen Stücke aus; gerade in diesen Stücken feiert die oben angedeutete venezianische Technik Triumphe. Man betrachte z. B. den wahrhaft imponierenden Schluß von Nr. 51, von der Stelle an: »Terribilis est super omnes Deus«, wo das zwölfstimmige tutti zur äußersten Klangentfaltung gebracht ist durch die Art des Satzes, ein Mittelding zwischen streng polyphoner und streng homophoner Schreibweise; die feine Belebtheit des polyphonen Satzes eint sich hier mit der elementaren Wucht des homophonen, akkordischen.

Die elf Stücke, die Haßler für die zweite Auflage (1612) dieser *Sacri concentus* noch hinzugefügt hat, sind fast ohne Ausnahme Kunstwerke von bedeutendem Wert. Besonders seien hervorgehoben Nr. 5 des Anhanges, das sechsstimmige *Domine Deus meus*, für tiefe Stimmen, Nr. 7, das doppelchörige *Si bona suscepimus*. Gerade dies Stück zeigt einige Züge, die stark modern anmuten, wie die Akkordfolgen, Quartsextakkorde hier:



kurz darauf die Parallelstelle:



oder die erstaunlich machtvolle Wirkung, die an einer Stelle (»Dominus dedit, Dominus abstulit«) dadurch erreicht wird, daß alle

acht Stimmen über Parallelquinten und -oktaven hinweg aus dem *E*-dur in den *F*-dur-Akkord schreiten. Gerade der plötzliche Ruck ist so packend:



Die letzten drei Stücke des Bandes, zu acht und zehn Stimmen, zeigen das Temperament Haßlers in der glänzendsten Weise. Da ist nun wirklich ein Jubelgetön, eine fortreißende Kraft, ein Glanz des Klanges, daß gerade solche Stücke verdienten, weit bekannt zu sein. Schade, daß sie in der Stimmlage so viele Schwierigkeiten bereiten, Haßler verlangt, wie oft, so auch hier Soprane mit so leichter Höhe und Bässe mit sonorer Tiefe, wie sie jetzt schwer zu beschaffen sind.

Sweelinck sei hier eingereiht, obschon er eigentlich das Kapitel: Niederländische Motette abzuschließen hätte. Allein er stünde dort ganz vereinsamt, ohne den rechten Zusammenhang mit den früheren Niederländern, während er hier im Kreise der Haßler, Gallus, H. Praetorius, die gleich ihm an venezianischen Mustern erstarkt sind, besser dem Entwicklungsgange der Form sich einfügt.

Die Motetten von J. P. Sweelinck liegen in der Gesamtausgabe der Werke dieses Meisters vollständig vor[1]. Es handelt sich um die fünfstimmigen *Cantiones sacrae* vom Jahre 1619. Hier ist feinste venezianische Technik (in der Art Andrea Gabrielis etwa) verbunden mit einer großen Gestaltungskraft, einer kernigen Melodik, einer markigen Kontrapunktik. Von der neuen Zeit ist kaum etwas zu spüren, weder Generalbaß noch besonders weitgreifende Chromatik, auch nicht solistische Elemente, keine starke Neigung zum Madrigalartigen. Also Motetten älteren Stils; aber eine Musik voll von lauterem Golde, von reifer, abgeklärter Meisterschaft. Von den 37 zum Teil mehrsätzigen Stücken sind nur zwei neuerdings bekannter geworden, Nr. 13 *Hodie Christus natus est* und Nr. 33 *Regina coeli laetare.* Jenes von großer Kraft des Jubelklanges, sehr schwungvoll, sehr wirksam aufgebaut, majestätisch dahin-

[1] Herausgegeben von Max Seiffert für die »Vereinigung für nordniederländische Musikgeschichte«, Band VIII dieser Ausgabe.

rauschend, dennoch volkstümlich anheimelnd — dieses ein großes Meisterstück niederländischer Satzkunst, an Lassosche Art gemahnend, auf die Motive der gregorianischen Antiphone gesetzt, breit dahinströmend in vollem, doch mildem Klange, organisch belebt, fein durchgearbeitet bis in die letzten Einzelheiten. Unter den übrigen Stücken findet sich vieles, das auf gleicher Höhe der Meisterschaft steht. Nr. 2: *Ecce prandium paravi* hat jenen noblen venezianischen Vollklang, jenen Klang von festlichem Gepränge; das ganze Stück hindurch ist die responsorische Technik der venezianischen Schreibart deutlich erkennbar. Hervorragend wertvoll ist Nr. 6: *Beati pauperes spiritu*, besonders im zweiten Teil. Herrlich ziehen die breiten Akkordfolgen dahin bei der Stelle: »beati qui persecutionem patiuntur«. Sweelinck liebt es übrigens, wie hier über gleichmäßigen langen Baßnoten einen grandiosen Bogen der Oberstimmen zu wölben. (Man vergleiche damit etwa die Stelle »ipse intrabit in regnum coelorum« in Nr. 1, S. 5). Nr. 9: *Venite exultemus Domino* ist ausgezeichnet durch volkstümlichen Zug der Melodie: ganz stark tritt er hervor an der Stelle »iubilemus Deo salutari nostro«. Nr. 10 *O Domine Jesu Christe* ist eines der schönsten Sweelinckschen Stücke. Wie Sweelinck die Chromatik auffaßt, zeigt sich hier deutlich; ähnlich wie Haßler macht er für seine Zeit sparsamen Gebrauch davon, versteht aber mehr Wirkung damit zu erzielen als Haßler. Worte wie »miserere, peccator, misericordia, patior, dolor, crux« geben ihm oft Anlaß zu einer melodischen Phrase in Halbtönen, chromatischen Fortschreitungen. Viel seltener springt bei ihm das Chroma frei ein. In dem vorliegenden Stücke kommt durch diese Art der Chromatik etwas unserer Modulationsweise sehr Nahekommendes zum Vorschein. In dem *G*moll-Stück treten *c*- und *d*moll, *F*-, *C*- und *G*dur klar hervor. Ganz anders ist die Art der eigentlichen Chromatiker, die mit raffinierten Klangreizen arbeiten, wie Marenzio, Venosa, Monteverdi, auch Heinr. Schütz bisweilen; da tritt die Chromatik als Akkordwirkung auf, während die gemäßigteren Komponisten, wie Sweelinck, das Chroma zunächst als melodische Auszierung, zur Steigerung des Affekts in der Melodie verwenden, bei ihnen ist die chromatische Akkordfolge mehr zufällige Folge als bei den oben genannten, die von vornherein auf den seltsam gefärbten Zusammenklang hin ausgehen. Ähnliche Verwendung der Chromatik im melodischen Sinne, in modulatorischer Art kadenzierend, zeigt Nr. 17: *Vide homo quae pro te patior*, übrigens ein Stück, das besonderer Aufmerksamkeit wert ist, wegen der tieftraurigen Stimmung, des dennoch erhabenen Ausdrucks, die es durchziehen. Es folgt eine

Anzahl bedeutender Stücke, Nr. 18: *Gaude et laetare*, sehr lebendig und rauschend im Klange, mit vorzüglichen rhythmischen Kontrasten, wie etwa bei der Stelle »ecce rex tuus venit«, wo plötzlich gewichtige Rhythmen den eilenden Schritt des ersten Teils ablösen, ähnlich später bei »adoraverunt«, beim »Sanctus«. Nr. 19, *Qui vult venire post me* hat einen packenden Höhepunkt an der Stelle: »et tollit crucem suam« mit ihren knirschend harten Dissonanzen, Sekundvorhalten. Nr. 20: *De profundis clamavi* ist von großem Stil, mit breiten Strichen hingelegt, kraftvoll, düster; gegen den Schluß hin sehr wirksame Verwendung der Chromatik bei der Stelle »iniquitatibus eius«. Nr. 25: *Domine Deus meus* kann neben den besten Lassoschen Stücken bestehen, eine Komposition von gewaltiger Größe der Empfindung. Nr. 32: *Gaudete omnes* ist von außerordentlichem Glanz und Kraft des Klanges. Den Schluß des Bandes bilden ausgedehnte, mehrteilige Kompositionen, außer dem schon genannten *Salve Regina*, ein *Magnificat*, ein *Te deum* in fünf Teilen, alles Kompositionen auf der Höhe Sweelinckscher Meisterschaft.

Mit Haßler und Sweelinck zusammen genannt zu werden verdient der Hamburger Meister Hieronymus Praetorius (1560—1629). Gleich jenen hat auch er die italienische, speziell die venezianische Schreibart außerhalb Italiens ganz einzubürgern beigetragen, gleich jenen hat auch er vom neuen Stil, von der Monodie und der selbständigen Instrumentalbegleitung, vom Generalbaß keine Notiz genommen, obschon sein späteres Leben in eine Zeit fiel, wo man rings um ihn her den neuen Stil in Deutschland eifrig pflegte. Aber auch seinem künstlerischen Vermögen nach nimmt er eine, wenn nicht ebenbürtige, so doch höchst ehrenwerte Stellung neben den großen Meistern Haßler und Sweelinck ein. Sicherlich ist gegen 1620 in Deutschland bessere a cappella-Musik nicht geschaffen worden, als sie der Hamburger Meister in den fünf großen Bänden seiner gesammelten Werke niederlegte. Für die Motette kommen in Betracht seine *Cantiones sacrae* (5—12 Stimmen), *Cantiones variae* (5—20 Stimmen), *Cantiones novae* (5—15 Stimmen), Band I, IV, V der Gesamtausgabe. Reichlich hundert Motetten sind darin enthalten. Ein neuerdings erschienener Band der »Denkmäler deutscher Tonkunst« [1] ist geeignet, von seinem Schaffen einen zulänglichen Begriff zu gewähren. Leider konnten nur wenige Motetten, zwölf, in diese Auswahl aufgenommen werden. Diese zwölf Stücke jedoch zeigen seine Art und seine Fähigkeiten nach verschiedenen Richtungen. Er schreibt grundsätzlich nur viel-

---

[1] Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XXIII, herausg. von H. Leichtentritt.

stimmigen Satz, zum mindesten für fünf Stimmen, lieber für 6, 8, 10, 12, 16 sogar 20 Stimmen. Seine Motetten zeigen einen höchst soliden Satz, große Klangfülle, beträchtliche Phantasie, vornehmes Gepräge. Das fünfstimmige *Ab oriente venerunt Magi* erinnert an Lassosche Art durch die Breite der einzelnen Durchführungen. Besonders schön ist darin die Stelle: »preciosa munera obtulerunt«; man meint zu sehen, wie die Magier die kostbaren Gaben mit einem gewissen Behagen in Reih und Glied aufstellen. Sehr glücklich ist das absteigende Skalenmotiv bei »preciosa munera« durch die Stimmen geführt, nicht fünf, sondern zwölfmal, so viele sind es der Gaben. Der zweite Teil: *Aurum sicut regi magno* zeigt deutliche Spuren der venezianischen Technik gleich am Anfang, in der Art, wie die fünf Stimmen gleichsam zu zwei vierstimmigen Chören responsorisch verwendet sind. Ein prunkvoll figuriertes alleluja beschließt das Stück sehr wirksam. Seinem Empfindungsgehalt nach bedeutender ist das fünfstimmige *O vos omnes qui transitis.* Man wäre beinahe versucht, es ein Stück ersten Ranges zu nennen; der erste Teil unterstreicht fast jedes Wort des Textes in geistreicher Weise: »O vos; omnes; transitis; viam« kommen in kleinen Tonbildern ganz deutlich zur Schilderung. Dieser Exposition folgt nun im zweiten Teile der eigentliche Kernpunkt. Bei »attendite« hält die rastlose Figuration, die das »transitis per viam« malt, plötzlich inne. In größerem Affekt wird die Phrase »attendite et videte« durchgeführt, immer höher steigend bis zum *es* des Sopran, und dann erst, nach dieser spannenden Vorbereitung, tritt die Hauptsache ein: »si est dolor similis sicut meus«, dunkle Akkorde von prächtiger, weicher Färbung, *c*moll, *Es*dur, *f*moll, *b*moll, *Des*dur, *As*dur, *B*moll, *F*dur, — eine geniale Eingebung, dann noch acht Takte, die zur harmonischen Färbung des Anfangs zurückleiten, *F*dur, *g*moll, *d*moll, *B*dur, *G*dur betonend und gerade durch den Kontrast mit dem vorhergehenden seltsamen Abschnitt zu den gleichen Worten wiederum höchst wirksam. Die sechsstimmige Bearbeitung des Hymnus: *Beatus autor seculi* zeigt die ganze Gediegenheit der Kunst des Hamburger Meisters. Allen drei Teilen ist die Hymnenmelodie zugrunde gelegt, in jedem Teil aber ganz anders bearbeitet mit Aufwand einer großen kontrapunktischen Kunstfertigkeit. Der Form nach liegen hier kontrapunktische Variationen über einen cantus firmus vor. Die sechsstimmige Passionsmotette: *O bone Jesu* hebt sich besonders im zweiten Teil: *Eya dulcissime Jesu* zu recht ansehnlicher Höhe. Ein bedeutendes Stück ist das zehnstimmige *Levavi oculos meos*, für einen hohen, einen tiefen Chor. Prachtvolle Klangwirkungen sind aus der Gegenüberstellung von Höhe

und Tiefe gezogen. Der achttaktige Anfang dient als Ritornell, das später noch zweimal eintritt. Die letzten Takte mögen eine Vorstellung geben von der Klangfülle, die sich hier breit entfaltet. Auch hier die Fülle von pikanten Reibungen, dissonierenden Durchgangsnoten. Wie bei Haßler so fällt auch bei Prätorius die Ausnutzung des gesamten Stimmumfangs auf, nach der Höhe wie der Tiefe zum äußersten, so daß die Ausführung durch Singstimmen allein sehr schwierig wird. Instrumente sind zur Unterstützung wohl kaum entbehrlich. Besonders die merkwürdigen Akkordhäufungen des drittletzten Taktes seien beachtet:





Ein gutes Beispiel der Choralmotette ist das fünfstimmige *Wie lang, o Gott, in meiner Not*, starke kontrapunktische Kunst zeigt das siebenstimmige *Laudate Dominum*, ein ausgedehnter dreistimmiger Kanon mit vier freien Stimmen. Was aber bei Hieronymus Prätorius besonders stark in die Augen fällt, ist seine Beherrschung des vielstimmigen Satzes. Wenigstens zwei von den zahlreichen Stücken dieser Art liegen im Neudruck vor, eines für 16, das andere für 20 Stimmen. Es sind wahre Prunk- und Glanzstücke des polychoren Stils. Vier Chöre werden hier mit-, gegeneinander geführt wie für gewöhnlich etwa vier einzelne Stimmen. Dabei sinken die Einzelstimmen durchaus nicht zum bloßen Füllsel hinab. Eine Stelle, wie der Schluß des 20stimmigen *Decantabat populus Israel* ist ein bewunderungswürdiges Muster freier, lebensvoller Stimmenführung. Ein paar Takte daraus mögen einen Begriff geben von der Kunst, mit der hier 20 reale Stimmen zusammengeführt sind. Die beiden Schlußtakte seien besonderer Beachtung empfohlen, wegen der rauschenden Fülle, die hier durch Verwendung dissonierender Durchgangsnoten in mehreren Stimmen erzielt wird. Bei achtstimmigen Kadenzen in Haßlerschen Motetten ist auf ähnliches aufmerksam gemacht worden:


et lau - des De - - o ca - ne - -
I.
et lau - des De - - o ca - ne - -
II.
et lau - des De - - o ca - ne - -
III.
et lau - des De - - - o ca- -
IV.

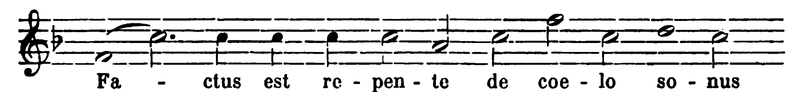

- - bat, ca - ne - - - - - bat, ca-
- - bat, ca - ne - - - - - - -
- - bat, ca - ne - - - - - bat, ca - ne - -
- ne - - - bat, ca - ne - - - - -



Kaum minder wertvoll ist das vierchörige, 16stimmige *Exultate justi.* Auch an ihm kann man die Technik des vielstimmigen Satzes studieren; sie beruht hauptsächlich auf der Verwendung von durchgehenden Noten in Terzen-, Sextenparallelen oder in Gegenbewegung; gelegentlich, bei den Kadenzen besonders treten

die dissonierenden Durchgangsnoten ein, eine Wirkung ähnlich den Mixtureffekten auf der Orgel.

Unter den Meistern, die in Deutschland den römischen Stil in seiner Reinheit pflegten, steht der Regensburger Priester Gregor Aichinger (ca. 1565—1628) als einer der achtenswertesten. Eine Anzahl seiner Motetten kann man in Proskes »Musica divina« kennen lernen. Sie zeichnen sich alle aus durch eine fast schwärmerische Schönheit der Melodie, große Zartheit des Empfindens, äußerst klare, feingeschnittene Umrisse und bedeutende Meisterschaft des Satzes. Als Organist der Fuggerschen Kapelle in Augsburg war Aichinger Kollege von Hans Leo Haßler, und auch als Komponist behauptet er sich neben Hassler durchaus. Sein kleines vierstimmiges *Adoramus* für hohe Stimmen ist von himmlischer Reinheit, entzückend lichtem Klange. Ein dreistimmiges *Assumpta Maria* ist kostbar in seiner feinen Linienführung, seinem edlen und zarten Klange. Kaum minder wertvoll ist: *Factus est repente de coelo sonus*, mit ganz volkstümlichen, liedartigen Motiven, wie:



Das zweite Motiv ist wie ein Abgesang dazu:



Damit wird die ganze Motette bestritten. Ein vortreffliches sechsstimmiges *Intonuit de coelo* möge man bei Commer (Mus. sacra Band 28) einsehen. Das außerordentlich fein gesetzte Stück hat seinen Höhepunkt in der weit durchgeführten geistreichen Malerei an der Stelle »apparuerunt fontes aquarum«. Von milder Schönheit verklärt ist das *Lauda anima mea Dominum*. Sind alle diese Motetten durchaus römisch in der Haltung, so mag man gleichwohl unter den zahlreichen anderen seiner Stücke (es gibt viele sechs-, acht-, zehnstimmige Motetten von ihm) wohl auch venezianische Elemente finden — bezeichnet er sich doch selbst in der Vorrede seiner Motetten von 1590 als Verehrer Giov. Gabrielis. Proske hat sämtliche Werke Aichingers in Partitur gesetzt; sie liegen wohl jetzt noch auf der Proskeschen Bibliothek in Regensburg und sind bereits zur Veröffentlichung in den »Denkmälern usw.« ins Auge gefaßt.

Von dem Augsburger Organisten Christian Erbach bringt

Commer (Mus. sacra, Bd. 28) etwa ein halbes Dutzend Motetten, die sich der Haßlerschen Weise ziemlich eng anschließen. Ein achtstimmiges *Te deum* und *Deus meus respice* ragen unter diesen besonders hervor.

Den reinen a cappella-Stil pflegen das ganze 17. Jahrhundert hindurch auch in Deutschland einige Komponisten. So wenige es sein mögen, die gegen den Strom der Mode ankämpften, zu einer Zeit, als Kantate und Opernstil sich in der Kirche immer mehr einnisteten: ihre Bestrebungen waren nicht umsonst, sie retteten der katholischen Musik einen erheblichen Rest der alten kirchlichen Reinheit, Feierlichkeit, Würde. Sieht man von den a cappella-Stücken ab, die auch jene Meister bisweilen schrieben, die im übrigen der neuen Art anhingen, so sind es allerdings nicht gar zahlreiche Stücke, die hier anzuführen wären. Auch dieser Teil der Motettenliteratur bleibt im Einzelnen noch zu durchforschen. In den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« erschienen 1896 Hymnen von Joh. Stadlmayer[1], nach einer Innsbrucker Ausgabe v. J. 1628, Stücke in vorzüglichem a cappella-Stil.

Auch im 18. Jahrhundert lebt der reine römische Stil noch in Deutschland. Unter seinen Meistern verdient der Wiener Hofkapellmeister J. J. Fux an erster Stelle genannt zu werden. Proske veröffentlichte eine Anzahl seiner Motetten. Was der Verfasser des »Gradus ad Parnassum« lehrte, das wendet er hier auch in der Praxis ein. Palestrina gilt ihm als das höchste Vorbild in der Kirchenmusik. Eine Auswahl vortrefflicher Motetten von Fux ist neuerdings auch in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« erschienen[2].

Mit der Reformation hängt in Deutschland eine beträchtliche Umbildung der geistlichen Musik zusammen. Sie kommt daher daß man schon von Luthers Zeiten an auf die Gemeinde in höherem Maße Rücksicht nahm, als die katholische Kirche es tat, die in der Musik nicht zum Volke herabstieg, sondern es heraufzog zu der vornehmen Kunst, die sie sanktionierte. Die protestantische Kirche gönnte dem Volkstümlichen, Gemeinverständlichen mehr Raum. Von größter Bedeutung war es, daß nunmehr in der Kirchenmusik neben der lateinischen auch die deutsche Sprache in immer wachsendem Maße verwendet wurde, daß auch das schlichte, geistliche Lied herangezogen wurde. Die Einzelheiten darüber gehen mehr die Geschichte des geistlichen Liedes

1) Herausgegeben von Joh. Ev. Habert.

2 1895, herausgegeben von Joh. Ev. Habert.

an. In Winterfelds großem Werk über den evangelischen Kirchengesang kann man sich darüber in aller Ausführlichkeit unterrichten. Indessen ist die Motette mit dem geistlichem Lied von dieser Zeit an in so naher Berührung, daß es oft schwer wird, zwischen beiden Gattungen die Grenze zu ziehen. Im Allgemeinen kann man sagen: das geistliche Lied ist mehr homophon als die Motette, verwendet den cantus firmus mehr im Großen und Ganzen, eben als zusammenhängende Melodie, während die Motette den cantus in kleinere Abschnitte zerlegt und diese der Reihe nach kontrapunktisch durchführt. Luthers musikalischer Mitarbeiter Johann Walther ist hier zunächst zu nennen. Die eigentlichen Motetten von ihm sind in Sammelwerken zumeist verstreut. Man muß sie sich zusammensuchen aus den großen Motettensammlungen, die bei Forster in Nürnberg, Rhaw in Wittenberg erschienen sind, aus Montan-Neubers Psalmenwerk u. a. Da alle diese wichtigen Quellenwerke in Partitur noch nicht vorliegen, so ist über Walther's Motetten vorläufig noch nichts zu sagen. Ein merkwürdiges siebenstimmiges Stück von ihm: *Beati immaculati* wird oft erwähnt, ein Gelegenheitsstück »in laudem Dei omnipotentis et Evangelii eius, quod sub illustrissimo principe D. Joanne Friderico Duce Saxoniae Electore etc. per reverendum D. Doctorem Martinum Lutherum et D. Philippum Melanchthonem e tenebris in lucem erutum ac propagatum est«. Über einige merkwürdige Einzelheiten daraus berichtet Kade im 3. Bde. der Ambrosschen Musikgeschichte (S. 423). Manches Motettenartige findet sich auch in dem *Wittenbergisch Gesangk-Büchlein* v. J. 1524[1], jenem ältesten Denkmal der protestantischen Musik, obschon es vorwiegend dem geistlichen Liede zugehört.

Mit dem Mutterlande der Reformation, Sachsen-Thüringen, blieb die protestantische Kirchenmusik von Luther und Walther an Jahrhunderte hindurch in engster Fühlung. Sachsen-Thüringen wurde immer mehr das Stammland der deutschen Musik überhaupt. Die Dresdener Hofkapelle war über hundert Jahre lang eine Hauptstätte der Musikkultur. Ihre Kapellmeister, Johann Walther, Mattheus Le maistre, Scandelli, bis auf Heinrich Schütz wären auch für die Geschichte der Motette heranzuziehen. Über Le maistre kann man sich in Kades Monographie unterrichten. Obschon von niederländischer Herkunft, ist er doch als deutscher Meister anzusprechen.

Antonio Scandelli, obschon Italiener, hat sich als Kapell-

[1] Neue Ausgabe in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Band 7, herausgegeben von O. Kade.

meister der Dresdener Kapelle (von 1568 an) entgegen dem Brauch italienischer Musiker, der deutschen Schreibweise so sehr angenähert, daß er auch unter den deutschen Komponisten seiner Zeit mit Auszeichnung zu nennen ist. Nicht nur seine deutschen Lieder kommen in Betracht, von denen er sowohl weltliche, wie auch geistliche in beträchtlicher Anzahl veröffentlicht hat. Eine dieser Publikationen, *Newe deutsche Liedlein mit 4 u. 5 Stimmen* v. J. 1568 enthält auch geistliche Stücke in Motettenart. Aus einem anderen Werk v. J. 1575 *Newe schöne außerlesene deutsche geistliche Lieder* teilt Winterfeld das sechsstimmige: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* mit; es ist durchaus polyphon, motettenartig, ziemlich breit durchgeführt, etwa in der Art, wie Senfl derartige Aufgaben behandelte. Motetten von Scandelli finden sich bisweilen in alten Sammelwerken, auch handschriftlich ist manches derartige in den Bibliotheken verstreut, darunter die Motette *Christus vero languores* in Zwickau, die als »ultima cantio Anthonii Scandelli« bezeichnet ist. Eine Anzahl von Scandellis Choralmotetten hat Commer in seiner *Musica sacra* veröffentlicht, wertvolle Stücke, deren Betrachtung aber die Geschichte des geistlichen Liedes eher angeht, als die der Motette. Am nächsten kommen der Motette Stücke wie *Vom Himmel hoch* (Bd. 19), *Christe, der du bist Tag und Licht* (Bd. 15) mit cantus firmus im Tenor, in älterer, etwa Senflscher Weise, *Lasset die Kindelein zu mir kommen* (Bd. 15).

Der hessische Meister Johann Heugel (ca. 1500—1585) kann dem sächsischen Kreise eingefügt werden, weil er in Leipzig studiert und dort zweifellos musikalische Anregung empfangen hat. Als Casseler Hofkapellmeister hat er eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltet. Die Casseler Bibliothek enthält hunderte seiner Kompositionen, Motetten und Psalmen, alle im Manuskript. Gedruckte Werke von ihm sind nicht bekannt, auch im Neudruck ist nichts von ihm zu finden. Eine Studie über Heugel hat Wilibald Nagel veröffentlicht, in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft, 1905[1]. Nach Nagel ist er durchaus der niederländischen Weise treu geblieben.

Den Meistern dieses sächsischen Kreises ist auch Jakob Meiland (1542—77) aus Senftenberg in der Oberlausitz anzureihen, der als Kapellmeister zu Ansbach (und Celle?) wirkte. Seine früheste Ausbildung genoß er in Dresden, vielleicht noch unter Johann Walther. Sein Ruhm bei den Zeitgenossen[2] — er wurde mit Orlando di Lasso verglichen — gründete sich wohl nicht zum

[1] Vgl. auch Zulauf: Geschichte der Hofkapelle zu Cassel.
[2] Vgl. darüber Winterfeld, a. a. O., Band I, 340.

kleinsten Teil auf die 1575 zu Frankfurt a. M. erschienenen 33 Motetten, vier- und fünfstimmig gesetzt auf deutsche und lateinische Texte. Leider ist nichts davon gegenwärtig in Partitur zugänglich. Andere Motettenwerke sind 1564 und 1577 erschienen. Aus den Motetten vom Jahre 1564: *Cantiones sacrae quinque et sex vocum Harmonicis numeris in gratiam Musicorum compositae . . .*, in Nürnberg bei Montanus Erben und Neuber erschienen, hat Proske in seiner »Musica divina« (Bd. 19, 20) acht fünfstimmige Stücke mitgeteilt. Bemerkenswert ist es, daß schon zu dieser ziemlich frühen Zeit, also lange vor Haßler, venezianische Einflüsse bei diesem deutschen Meister deutlich hervortreten. Vielleicht war Meiland in Italien gewesen; bekannt ist darüber allerdings nichts. Die neu veröffentlichten Stücke möchten in der Satzart mit Motetten eines Ciprian de Rore, Claudio Merulo zu vergleichen sein. Als Kunstwerke gehen sie nicht über ein gutes Mittelmaß hinaus. Eine gewisse Nüchternheit durchzieht alle acht Stücke. Am auffallendsten tritt dieser Mangel hervor in der Hohenliedmotette: *Gaudete filiae Jerusalem.* Daran, wie ein Palestrina z. B. die Stelle: »quia eius amore langueo« vertont, darf man auch nicht entfernt denken.

Ein Hauptwerk von Alexander Uttendal (1581 gest. als Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand zu Innsbruck) ist das große sechsteilige *Miserere* zu vier Stimmen, das in Proskes »Liber Vespertinus« nicht weniger als 26 Partiturseiten in Anspruch nimmt, ein vortreffliches Stück im reinsten Stil, das von den Fähigkeiten Uttendals keine geringe Vorstellung gewährt. Sein in Nürnberg 1571 erschienenes erstes Motettenbuch zeigt venezianische Züge noch stärker ausgeprägt als Meilands Stücke, ja in mancher Hinsicht noch über Haßler hinaus[1]. Am auffallendsten ist das sechsstimmige *Adesto dolori meo* wegen seiner Ciprian de Rore direkt nachgebildeten Chromatik. Seine zwei Hauptmotive sind die chromatisch auf-, dann absteigende Quarte. Genau dasselbe chromatische Motiv findet sich in Haßlers *Ad Dominum cum tribularer.* Ein vortreffliches doppelchöriges *Jubilate Deo* könnte ruhig als eine Arbeit etwa Merulos passieren. Ein fünfstimmiges *Ich ruf zu dir* erinnert stark an die Art, wie Leonhard Lechner solche Melodien behandelte. Die alte niederländische Weise ist hier der italienischen Weise gewichen: in Linien bedeutend vereinfacht, dagegen im Kolorit leuchtender.

Bei Commer (Mus. sacra, Bd. 20) kann man einige deutsche

---

[1] Drei Stücke daraus bei Commer, Mus. sacra, Band 20.

Motetten von Leonhard Lechner kennen lernen, ans dem zweiten Buche seiner *Cantiones sacrae* v. J. 1581. *O Menschenkind* zeigt schon stark madrigalische Art, die insbesondere gegen den Schluß hin merklich wird, wo über dem cantus firmus im Baß mit seinen langen gehaltenen Noten vier reichbewegte Oberstimmen sich durcheinander tummeln. Auch Lasso liebt derartiges. Lechner, der während Haßlers Jugend in Nürnberg der bedeutendste Musiker war, gehört zu den frühesten deutschen Meistern, die von Italien her Anregungen aufgenommen haben.

Von den anderen deutschen Städten sind Leipzig und Magdeburg, weil sie der kirchlichen Musikpflege im 16. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit entgegenbrachten, hervorzuheben. Was die Leipziger Thomasschule für die Musik bedeutet, braucht hier kaum angedeutet zu werden. Der Leipziger Thomaskantor Sethus Calvisius ist bei Commer (Mus. sacra, Band 28) mit guten achtstimmigen Motetten vertreten. Mit den venezianischen Mustern verglichen ist sein doppelchöriger Satz in diesen Stücken allerdings reichlich dick und überladen; der feine italienische Klangsinn fehlte eben fast allen den deutschen Kleinmeistern.

Auch Magdeburg war Sitz einer ansehnlichen Schule. Von dem auch als Theoretiker bemerkenswerten Magdeburger Kantor Gallus Dressler hat Eitner neuerdings (Band 28 der Publikationen) 17 Motetten zu vier und fünf Stimmen neu herausgegeben. Andere gediegene Motetten von ihm sind enthalten in Bocks »Musica sacra«. Leonhardt Schröter aus Torgau, den Winterfeld das Haupt der magdeburgischen Schule des 16. Jahrhunderts nennt, kommt auch für die Geschichte der Motette in Betracht. Aus seinen vier- bis achtstimmigen Kirchenhymnen v. J. 1587, die nach Winterfelds Urteil zu den besten Tonwerken ihrer Zeit gehören, teilt dieser Forscher ein sechstimmiges *Veni creator* mit, ein vortreffliches Stück in der Senflschen Weise. Auf Schröters großes, doppelchöriges deutsches *Te deum*, das Kade im 5. Bande der Ambrosschen Musikgeschichte veröffentlicht hat, sei hier nachdrücklich verwiesen, wennschon es nicht ganz in den Rahmen der Motette fällt. Es gibt jedenfalls eine Vorstellung von den Fähigkeiten dieses Meisters, von dem man sonst in neuen Publikationen nur wenig kennen lernen kann. Auch Kade hält Schröter ungemein hoch. In neuerer Zeit sind 55 geistliche, früher unbekannte Tonsätze Schröters v. J. 1562 aufgefunden worden, »Bearbeitungen im größten Stile . . . Hymnensätze zwar anderer Art als die seines berühmten Zeitgenossen Palestrina in Rom, aber darum nicht minderwertige«. Zwölf Stücke daraus in Partitur besitzt die

Kadesche Bibliothek zu Schwerin. Einige gute vierstimmige Choralmotetten sind in Bocks »Musica sacra« (Bd. V) neu veröffentlicht. Im 34. Bande der Winterfeldschen Sammlung findet man eine Zusammenstellung von Werken der Magdeburgischen Meister Martin Agricola, Gallus Dressler, Leonhardt Schröter, Friedrich Weißensee, die von der Bedeutung der Magdeburgischen Schule einen vorzüglichen Eindruck gibt. Insbesondere tritt Schröter auch hier als ein sehr schätzenswerter Meister hervor in den sieben Motetten aus seinen *Hymni Sacri* v. J. 1587, aber auch Weißensee, der gegenwärtig kaum dem Namen nach bekannt ist, verdient Beachtung.

Vom äußersten Westen Deutschlands ist hier nur wenig zu berichten. Nur Christoph Thomas Walliser (1568—1648), Musikdirektor am Straßburger Münster, ist wegen seiner 50 Psalmenmotetten *Ecclesiodae*, v. J. 1614, zu nennen (deren langatmige Vorrede[1] so manche interessante Notiz über Straßburger Musikverhältnisse bringt), dann wegen der sechzig vier- bis siebenstimmigen *Ecclesiodae novae* v. J. 1625. Winterfeld reiht ihn Komponisten wie Le Maistre und Scandellus an, als einen achtbaren Meister zweiten Ranges. Von seinen Motetten ist gegenwärtig sehr wenig zugänglich. Eine fünfstimmige Motettenparaphrase über: *Eine feste Burg*[2], aus dem Werke v. J. 1614, nimmt in ihrem tüchtigen polyphonen Gefüge, ihrer sanglichen Art für den Meister ein. In Bocks »Musica sacra« (Bd. VII) findet man eine vierstimmige Choralmotette: *Ich glaub in Gott.* Bei Rochlitz ist er mit einem vorzüglichen doppelchörigen *Gaudent in coelis* vertreten.

Einer der wenig zahlreichen ostdeutschen Meister des 16. Jahrhunderts ist Gregor Lange aus Havelberg. In Frankfurt a. O. war er Kantor, später taucht er in Breslau auf, wo er 1587 gestorben ist. Einige gute Motetten, die sich dem venezianischen Stil, der Schreibart des Gallus annähern, findet man bei Commer (Mus. sacra, Bd. 19). In Eitners Publikationen (Bd. 29) sind 24 seiner Motetten neuerdings veröffentlicht worden. Ostdeutschland gehört auch Samuel Besler aus Brieg an (1574—1625), und dessen Bruder Simon, die beide in Breslau wirkten. Von ihren zahlreichen motettenartigen Stücken ist kaum irgend etwas in Partitur zugänglich.

Gegen 1600 entsteht ein neuer Mittelpunkt der Musikpflege in Preußen. Hundert Jahre lang spielt hier Königsberg eine Rolle

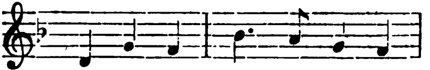
---

[1] Zum großen Teil abgedruckt bei Winterfeld, a. a. O. II, 9 ff.

[2] Ambros, a. a. O., Band V, 523.

in der deutschen Musikgeschichte. Für die Motette kommt insbesondere der große Meister Johannes Eccard (1553—1611) in Betracht, der in Königsberg lange ansässig war. Er wurzelt in der Kunst des 16. Jahrhunderts und nimmt von den italienischen Neuerungen, der Chromatik, dem Sologesang, dem basso continuo, der Instrumentalbegleitung keinerlei Notiz. Auch er stammt aus Thüringen; als Schüler Lassos in München trank er aus der Quelle der alten Vokalkunst. Gleich den meisten protestantischen Meistern seiner Zeit widmete er dem geistlichen Lied seine besten Kräfte. Eines seiner Hauptwerke, die *Preußischen Festlieder auf das ganze Jahr* (1642 zuerst erschienen), ist durch Teschner neu herausgegeben. Eccards motettenartige Behandlungsweise des geistlichen Liedes kann man sich daran bequem klar machen. Durchaus Motette im älteren Sinne ist das große sechsteilige Stück *Mein Sünd mich kränkt*. Lassosche Art wirkt deutlich nach in dieser ernsten, kraftvollen, kunstvoll gefügten Komposition. Zwei doppelchörige Stücke: *O Freude über Freud* und *Wir singen all' mit Freuden Schall* spiegeln die Haßlersche doppelchörige Weise sehr kenntlich wieder. Am bedeutendsten ist Eccard in den liedartigen Stücken »auf Motettenweis«, von denen manche eine Kraft des Empfindens, eine Klarheit des Gepräges zeigen, die ihnen einen Platz sichern unter den Meisterwerken deutscher, kirchlicher Kunst. Die Einzelheiten darüber gehen mehr die Geschichte des mehrstimmigen Liedes an. Zudem hat Winterfeld in seinem »Evangelischen Kirchengesang« die Bedeutung der Eccardschen Kunst schon in meisterhafter Weise dargelegt.

Mit Eccard zusammen nennt man gewöhnlich Johann Stobaeus aus Graudenz, Eccards Schüler und Mitarbeiter an den *Preußischen Festliedern*. Stobaeus' Beiträge dazu sind den Eccardschen Stücken im Stil nahe verwandt, vielleicht von etwas geringerer schöpferischer Kraft, aber immerhin vortreffliche Stücke. Als interessante Einzelheit sei angemerkt, daß in dem Weihnachtsstück *Uns ist ein Kind geboren* jene alte melodische Phrase eine bedeutende Rolle spielt, die schon von Isaak und Josquin an, später durch die italienische Madrigalliteratur sich verfolgen läßt. Es ist früher von ihr schon die Rede gewesen. 150 Jahre nach seinem ersten bekannten Erscheinen bei Isaak findet sich dieses Erbstück noch hier, eine jener Wandermelodien, von denen die Liedforschung schon mehrere andere aufgedeckt hat. Die Phrase lautet hier:



In Verbindung mit Eccard und Stobaeus könnte der Römer Marco Scacchi genannt werden. Er war jahrzehntelang Kapellmeister bei den polnischen Königen Sigismund III. und Wladislaw IV. In seinem Werke *Cantilena V. voc. et lachrymae sepulchrales*, 1647 erschienen, finden sich Trauermotetten auf den Tod von Stobaeus, auch Kanons auf ihn; in der Vorrede wird Stobaeus gepriesen als »inter sui seculi musicos facile princeps«. Bei Hawkins (IV, 85) findet man eine fünfstimmige Motette von Scacchi *Vobis datum est noscere misterium*, ein vortreffliches Stück im reinen, römischen Stil. Hawkins rühmt an seinen Arbeiten »the exceeding closeness of the texture, and . . . ingenious and artificial contrivance«. Scacchi ist durch seinen Streit mit den Danziger Organisten Paul Siefert in der deutschen Musikgeschichte bekannt[1].

In aller Kürze seien auch einige polnische Meister hier erwähnt. Von Heinrich Fincks Wirken am polnischen Hofe war schon die Rede. Kapellmeister der königlichen Kapelle in Krakau kommen zumeist in Betracht, wie Nikolaus von Polen, Christoph Borek (1557 gest.), ferner Thomas Szadek, der Krakauer Hoforganist Martin von Lemberg, Wenzel von Samter, Nicolaus Zielinski, der erzbischöfliche Organist zu Gnesen. Alle die genannten Meister gehören dem 16. Jahrhundert an, mit Ausnahme von Zielinski, der schon den continuo anwendet[2]. Eine Auswahl von Motetten, Messen polnischer Meister hat Surzynski 1887 herausgegeben unter dem Titel: »Monumenta musices sacrae in Polonia«.

Winterfeld erwähnt[3] eine Musikaliensammlung des Kantors Johann Crone aus Wehlau in Ostpreußen (17. Jahrhundert), die, zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch in Wehlau befindlich, zusammen mit der Königsberger Sammlung die Hauptquelle bildet für unsere Kentnis der Königsberger Meister Eccard und Stobaeus. Eine sehr beträchtliche Anzahl von Motetten dieser Meister ist dort niedergelegt. Aber auch von einer Menge kleinerer preußischer Meister, von denen sonst kaum die Namen bekannt sind, gibt die Cronesche Sammlung Kunde. Musiker wie Emmelius, Tornicht, Mich. Weyda aus Danzig, Mart. Raphuhn aus Elbing, Joach. Lang aus Eylau, Joh. Celscher aus Thorn und viele andere sind hier vertreten. Eine Würdigung dieser ganzen

---

[1] Vgl. dazu Vierteljahrsschrift 7, 398 ff. Haberl, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1890, 77.

[2] Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 1, Seite 342 f.

[3] a. a. O., Band II, XIV f.

Tonschule bleibt der Zukunft vorbehalten. Mit den genannten zu behandeln wären auch Königsberger Meister, wie Conrad Matthaei, Johann Weichmann.

Der Königsberger Schule gliedert man gern die Berliner an — war doch der Meister Johannes Eccard, unbestreitbar die bedeutendste Persönlichkeit dieser Kreise, in beiden Städten tätig. Johann Crüger, (1598—1622) Organist an der Berliner Nikolaikirche, ist wohlbekannt als Sänger von schlichten Kirchenliedern. Von seinen zahlreichen Motetten weiß man jedoch gegenwärtig so gut wie nichts. Von anderen Berliner Meistern wie Jacob Hintze, J. G. Ebeling scheint es, als ob sie für die Motette nur wenig in Betracht kommen.

Bedeutender als alle diese Meister ist wohl zweifellos der pommersche Komponist Philippus Dulichius (1562—1623), Kantor in Stettin. Auch er gehört dem sächsischen Kreise an; sein Geburtsort war Chemnitz, Studien machte er in Leipzig. Er gehört zu den wichtigeren Motettenkomponisten seiner Zeit. Eines seiner Hauptwerke, die sieben- und achtstimmigen *Centuriae* (1607—12 in Stettin erschienen) wird Rudolf Schwartz demnächst in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« herausgeben. Es wird dann die Gelegenheit sich darbieten, diesen Meister näher kennen zu lernen, der schon nach den von Schwartz mitgeteilten Proben nähere Beachtung wohl verdient.

Der Koburger Kapellmeister Melchior Franck aus Zittau (ca. 1573—1639) wird unter den vorzüglichsten protestantischen Tonsetzern seiner Zeit immer genannt. Seine sehr zahlreichen Motetten gehören eher der Schreibart des 16. Jahrhunderts an, obschon er den Generalbaß und Instrumente verwendet. Nach Winterfelds[1] Urteil sind von besonderer Bedeutung seine *Geistlichen Gesäng und Melodeyen ... auß dem hohen Lied Salomonis*, fünf- bis achtstimmig, 1608 zu Koburg erschienen. Die *contrapuncti compositi Teutscher Psalmen und anderer Geistlichen Kirchengesäng* v. J. 1602 vergleicht Winterfeld mit Haßlers *fugweis gesetzten Psalmen und Kirchenmelodien* v. J. 1607. Bei diesem Vergleich zieht Franck den Kürzeren. Ein sehr schönes fünfstimmiges Stück *In den Armen dein* findet man in Bocks »Musica sacra«[2], ein Mittelding zwischen Motette und geistlichem Lied. Commer (Mus. sacra, Bd. 24) bringt zwei Stücke, ein vierstimmiges sehr einfaches, homophones *O lux beata Trinitas*, ein fünfstimmiges *Herr Jesu Christ*, das mit respondierenden Phrasen

[1] a. a. O. II, 50 ff.
[2] Band VII, Seite 43.

nach venezianischer Weise stark arbeitet; übrigens eine wertvolle Komposition. Durch Schöberlein-Riegels »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs« (1865—1872), ist eines von Francks besten Werken wieder zugänglich geworden, die vierstimmigen *Gemmulae evangeliorum musicae* vom Jahre 1623, 1624.

Eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der Motettenkunst um 1600 ist das Florilegium Portense des Kantors zu Schulpforta Erhard Bodenschatz. Es erschien in zwei Abteilungen 1603 und 1621. Gegen neunzig zeitgenössische Komponisten sind darin vertreten, darunter die meisten der oben angeführten, hauptsächlich Italiener und Deutsche, aber auch Niederländer fehlen nicht; von Franzosen ist nur Domenicus Phinot berücksichtigt. Nun ist Phinot von allen hier vertretenen Komponisten vielleicht der älteste, seine frühesten Publikationen gehen bis 1547 zurück; wenn er als einziger Franzose zudem hier wiederum erscheint, so ist dies nur ein Beweis mehr für den großen Ruf, den er hatte. An anderer Stelle wird darauf zurückzukommen sein. Das Florilegium kommt leider für die vorliegende Darstellung noch nicht in Betracht. Der Zukunft bleibt die Aufgabe überlassen, dieses überaus wichtige Quellenwerk dem Studium zu erschließen.

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts tritt bei den protestantischen Meistern die Motette in ihrer reinen Form immer mehr zurück, und dafür kommen neue Gattungen auf, die eine Zeitlang noch am Motettenstil hängen, ehe sie als gesonderte Formen sich endgültig ausprägen. Das geistliche Konzert, die Kantate nähren sich an der Motette, besonders aber ist für die Meister dieser Zeit die Choralmotette bezeichnend, ein Mittelding zwischen geistlichem Lied und Motette, bald mehr nach der einen, bald nach der anderen Richtung hinneigend. Waren bei ihnen auch Motetten der älteren Art keineswegs selten, so sind sie doch von minderer Bedeutung, weil sie zumeist nur als Nachhall einer älteren, größeren Kunst erscheinen. Die Choralmotetten jedoch sind Gebilde, in denen sich der Geist der Zeit ausspricht, etwas Neues, was Gehalt und Gestalt betrifft und deswegen also vorzüglich der Beachtung wert. Ganz besonders kommen hier die sächsisch-thüringischen Meister in Betracht, die in gerader Linie zu J. S. Bach hinleiten. Nicht so sehr Schütz ist hier zu nennen, der, obschon der größte Meister dieser Zeit, doch gerade in seinen Motetten andere, eigene Wege geht. Vielmehr sind es Meister wie Michael Praetorius, Joh. Herm. Schein, Scheidt, Hammerschmidt, die beiden Ahle, Buxtehude, Pachelbel, Reinken, die Vorfahren Bachs neben vielen anderen, bei denen

die Choralmotette Pflege findet. Die sehr umfangreiche Literatur ist erst zum kleinen Teil durchforscht, so daß auch hier nur Andeutungen gegeben werden können, anstatt eines begründeten Urteils.

Michael Praetorius, gleichwichtig als Musikschriftsteller und Komponist, gehört unter die ersten, die durch Wort und Ton auf die neue italienische Weise nachdrücklich hingewiesen haben. Daß der neue Stil, der Generalbaß, die monodische Weise, die Verbindung von Gesang und Instrumentalbegleitung in Deutschland so schnell Fuß faßten, ist nicht zum mindesten seinem Wirken zu danken. Sein Hauptwerk sind bekanntlich die *Musae Sioniae*, eine Sammlung von über 1200 geistlichen Tonsätzen, 1605—10 in neun Abteilungen erschienen. Motetten, geistliche Konzerte, Psalmen, schlichte Kirchenlieder, Instrumentalstücke sind darin enthalten; auch eine Anzahl von Gesängen anderer Komponisten hat Praetorius hier aufgenommen. Von der Beschaffenheit dieses umfangreichen Werkes kann man sich gegenwärtig schwer eine Vorstellung machen. Winterfeld hat zwar die liedartigen Sätze einer eingehenden Würdigung unterzogen, für die Motette hingegen kommt nur wenig daraus bei Winterfeld in Betracht. Ganz lehrreich für den Stil der Choralmotette ist die motettenartige Bearbeitung der Melodie *Lobet Gott, o lieben Christen*[1]. Vier Abschnitte hat das Stück. Die Melodie ist motettenartig durchgeführt in der Art von Choralvariationen:

I. Melodie in der Oberstimme, ein-, zwei-, dreistimmig.
II. Dieselbe Melodie verteilt zwischen Mittelstimme und Baß, dreistimmig durchgeführt, ganz verschieden von der ersten Durchführung.
III. Melodie in Oberstimme, dreistimmig, mit neuen Gegenstimmen.
IV. Abgesang, fünfstimmige Durchführung des Schlußabschnittes, der vorher noch nicht benutzt war.

Für Klangkontraste ist gesorgt. Teil I wird von drei hohen Stimmen gesungen, Teil II von drei tiefen, III wiederum von drei hohen Stimmen, IV endlich von allen fünf Stimmen. Auch die dreistimmige Behandlung des Chorals: *Sei Lob und Ehr mit hohem Preis*[2] ist geeignet, von dieser Gattung ein gutes Beispiel zu geben. Es handelt sich in diesem Stück um eine besondere, neue Satz-

[1] a. a. O. II, Nr. 84 der Beilagen.
[2] a. a. O. II, Nr. 98 der Beilagen.

weise, über die Praetorius in der Vorrede zum neunten Teil seines Werkes berichtet, in der Art, daß »etwa eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen, und dieselbe kontrapunktweise zum ganzen Choral durch und durchgeführt ist«. Die kontrapunktierenden Gegenstimmen entnehmen ihre Motive dem Choral; also eine streng motivische Behandlungsweise, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß die Gegenstimmen von Anfang bis zu Ende das nämliche Motiv durchführen, während der Choral unbekümmert darum seinen Gang geht. Die *Musae Sioniae* sowohl wie auch die zahlreichen anderen motettenartigen Werke des Meisters verdienen wohl im Einzelnen durchgearbeitet zu werden. Auch seine späteren Arbeiten kämen in Betracht, in denen die neue italienische Weise noch viel entschiedener betont ist, wie das *Puericinium* vom Jahre 1621, aus dem Winterfeld einige Proben gibt. Aber auch in der älteren Art hat er Treffliches geleistet. Ein doppelchöriges, achtstimmiges *Ecce Dominus veniet* (bei Rochlitz) zeigt den Musiker Praetorius von seiner besten Seite. Die venezianische Schreibart der »cori spezzati« ist darin meisterlich gehandhabt. Das von innerem Leben erfüllte, reiche, glänzende Stück gipfelt in einem pomphaften Schluß von ganz bedeutender Wirkung. Winterfeld teilt handschriftlich (Band 89 seiner Sammlung) mehrchörige Stücke von M. Praetorius aus den *Musae Sioniae* vom Jahre 1607 mit, aus denen man sehen kann, wie tüchtig Praetorius auch diese Schreibart beherrscht. *Nunc dimittis servum tuum* (achtstimmig), *Miserere* und *Victimae Paschali*, (beide zwölfstimmig zu drei Chören), könnten wohl auch a cappella mit vorzüglicher Wirkung gesungen werden. Durch kurze Anmerkungen hat der Komponist jedoch die Vortragsart festgelegt: Stellen für Solostimmen a cappella wechseln mit solchen ab, an denen die begleitenden Instrumente und die Orgel hinzukommen; es ergibt sich so eine ziemlich reiche Abwechslung im Klange. Die Winterfeldsche Sammlung ist überhaupt sehr reich an Stücken des M. Praetorius, nicht nur Motetten; an keiner anderen Stelle kann man sich gleich gut über die Leistungen des Meisters unterrichten.

In den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern« sind neuerdings Motetten des Nürnberger Meisters Johann Staden (1634 gest.) veröffentlicht worden[1]. Stadens frühestes Motettenwerk sind die *Harmoniae sacrae pro festis praecipuis* (1616). Diesem Werk sind

---

[1] Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden. Herausgegeben von Eugen Schmitz. Betreffend die Biographie und Werke im Einzelnen sei mit Nachdruck auf die ausführliche Einleitung des Herausgebers verwiesen.

die meisten Motetten des Neudrucks entnommen. Sie spiegeln die verschiedenen Richtungen des a cappella-Satzes ihrer Zeit wieder. Da gibt es Stücke, die in der älteren Art des 16. Jahrhunderts geschrieben sind, etwa in der Art des Clemens non Papa, wie das vierstimmige *Misericordias Domini* (Nr. 1). Andere zeigen die madrigalische Technik, wie das sechsstimmige *Ascendit Deus in jubilo* (Nr. 2); es verwendet recht wirksam das Gegenüberstellen von breitem Thema in langen Notenwerten und bewegtem Gegenthema, einen Effekt, den Lasso liebt; auch voll von madrigalischen Tonmalereien bei »jubilo, in voce tubae, psallite, vehementer«, ähnlich Nr. 4, das fünfstimmige *O peccator*, das sogar auf diesem Gegensatz ganz und gar basiert. An Orlando di Lasso oder ältere Venezianer denkt man bei dem fünfstimmigen *O Domine Jesu Christe* (Nr. 3), bei dem fünfstimmigen *Pater noster* (übrigens ein wertvolles Stück von warmem Klange, andächtiger Empfindung); den etwas unruhigen Stil der Zeit nach 1600 zeigt das sechsstimmige *Exaltabo te Domine* (Nr. 7), das in Thematik und Durchführung an manche Haßlersche Stücke erinnert, ähnlich wie Nr. 8, das sechsstimmige *Surge peccator*, vielleicht das interessanteste Stück der ganzen Sammlung, von bemerkenswerter Konzentration und Kraft des Ausdrucks. Zwei gute achtstimmige Stücke in doppelchöriger venezianischer Schreibart sind Nr. 9 und 10: *Beati omnes* und *Pastores dicite*. Ganz anderer Art sind dreistimmige deutsche Choralmotetten aus der »Hausmusik« (1623—28), die durchaus an die ältere deutsche Art vor 1600 anklingen. Bei Eccard, Michael Praetorius etwa findet man ähnliches. Schließlich ist auch der konzertierende Stil mit Generalbaß und Instrumenten, die Monteverdische Harmonik Staden nicht fremd, wie die neu veröffentlichten deutschen Psalmen beweisen. Es handelt sich also um einen Meister, der aufmerksam allen Richtungen folgt, die in der Kirchenmusik seiner Zeit hervortreten. Überall hat er mit Ernst und Fleiß gearbeitet, überall sich als Künstler bewährt, viel Achtbares geleistet, freilich ohne jemals geniale Züge aufzuweisen.

Zehntes Kapitel.

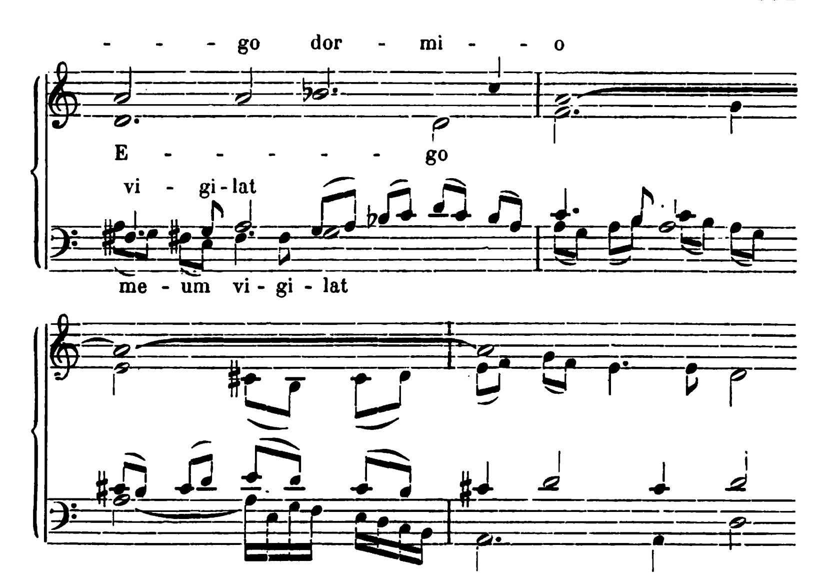
Die deutsche Motette von Heinrich Schütz bis J. S. Bach.

Alle deutschen Zeitgenossen überragend steht auch als Motettenkomponist Heinrich Schütz da. Unter den zahlreichen tüchtigen, aber doch zumeist ziemlich eng beschränkten kleineren Meistern

ist er der einzige, der mit großem Blick die weitesten Fernen der Kunst umspannte, der eine Universalität bekundete, eine Größe der künstlerischen Phantasie, der künstlerischen Intelligenz, eine Meisterschaft der Technik, die es gestatten, ihn als Meister ersten Ranges so mächtigen Persönlichkeiten, wie Palestrina, Lasso, Giov. Gabrieli zur Seite zu stellen. Alle Richtungen in der Schreibart seiner Zeit hat er erprobt; alle Stilarten der kirchlichen Musik hat er durchgearbeitet, alle Gesichtspunkte kennt er, an nichts Wichtigem ist er untätig vorbeigegangen.

Das erste Motettenwerk von Heinrich Schütz sind die *Cantiones sacrae* vom Jahre 1625. Die 40 vierstimmigen Stücke dieses Bandes sind alle mit Generalbaß versehen, der bei den meisten von ihnen jedoch vollkommen entbehrlich ist. Mit wenigen Ausnahmen sind es reine a cappella-Stücke, denen der Generalbaß nur ein modisches Ansehen verleihen soll. Es handelt sich hier laut Schützens Angabe um eine Forderung des Verlegers. Liegt hier nun auch a cappella-Musik vor, so ist dennoch ein beträchtlicher Unterschied bemerkbar zwischen der älteren niederländischen, auch der römischen und venezianischen Motette der Gabrieli-Zeit und diesen Stücken. Hier ist der Madrigalstil ohne jeden Abzug in die Motette übergeführt. Sie verliert dadurch manches von der alten Feierlichkeit, von dem kirchlichen Wesen, gewinnt aber dafür an subjektiven Zügen. Der Madrigalstil dieser Motetten zeigt sich in der Überfülle an Tonmalereien, in der sehr bewegten Rhythmik, die viel mit kleinen Notenwerten arbeitet, besondere Effekte zieht aus dem Gegenüberstellen langer und ganz kurzer Noten in verschiedenen Stimmen zugleich, in der Harmonik, die alle Errungenschaften der Zeit in der Chromatik reichlich verwertet, sogar die Enharmonik nicht verschmäht, schließlich in der Art der thematischen Erfindung, die wesentlich abweicht von dem früher in der Motette Üblichen, indem sie solistische Elemente aufnimmt. Es sei als Beispiel der Beginn des elften Stückes hier wiedergegeben, an dem das Wesen dieser Schreibart deutlich zu sehen ist:





Diese wundervolle Komposition des Textes aus dem Hohenliede sei besonderer Aufmerksamkeit empfohlen. Kirchlich wird man sie nicht nennen können, sie ist aben ein Stück Ausdrucksmusik vom höchsten Werte. Jeder Textabschnitt wird zu einem scharf umrissenen Bilde ausgeführt, wie etwa zu Anfang der Gegensatz zwischen »dormio« und »vigilat«, dann die ungeduldigen, sehnsüchtigen Rufe, bei »aperi mihi, soror mea«, immer höher steigend usw. Es genügt dem Komponisten hier nicht, zu jedem neuen Textabschnitt ein neues Motiv zu verarbeiten im Sinne der älteren Motette. In der Art von Marenzio, Venosa, Monteverdi in ihren Madrigalen geht er darauf aus, in möglichster Schärfe jeden Abschnitt bildartig zu gestalten, und kommt dabei zu Kontrasten von einer Heftigkeit, wie sie die ältere Motette von Abschnitt zu Abschnitt nicht kennt. Im zweiten Stück bildet das Motiv: »Vulnerasti cor meum« das Band, das alles zusammenhält. Das ganze Stück hindurch erscheint es immerwährend, jedesmal mit anderen Motiven verbunden. Ein neues Formprinzip liegt hier vor. Die spätere Oper kannte etwas ähnliches in dem sogenannten Recitativ mit verschränkten ariosen Zeilen, wo ein Hauptmotiv von arioser Art den Fluß des Recitativs an mehreren Stellen unterbrach. (Beispiele sind häufig bei Keiser etwa). Hier bei Schütz wird eine Phrase, die den Grundaffekt des ganzen Stückes ausdrückt, mit jedem neu auftretenden Motiv in Beziehung gesetzt. Man würde nicht überrascht sein, derartiges schon vor Schütz bei Monteverdi zu finden,

und in der Tat: in etwas anderer Art wendet Monteverdi das Prinzip an im »Lamento d'Arianna«, das ja bekanntlich für Musikdrama und Kantate auf ein Jahrhundert Modell wurde. Hier liegt also eine freie Übertragung auf die Motette vor.

Ein Hauptausdrucksmittel bildet in allen diesen Stücken die Tonmalerei. Man sehe daraufhin etwa Nr. XIV an, *In te Domine speravi*; es ist aufs Geratewohl herausgegriffen. Ruhige Zuversicht bekundet der Anfang mit seinen wiederholten Noten,



als zweites Glied gesellt sich kontrastierend als Kontrapunkt dazu das erregte



mit der ängstlichen verminderten Quarte, dagegen wieder als drittes Glied der ganz langgehaltene Ton auf »aeternum«. Aus diesen drei Gedanken, die mannigfach interessant verknüpft sind, ist der erste Hauptabschnitt gewoben. Im ferneren Verlauf beachte man:



Dagegen als Kontrapunkt:



Merkwürdige Proben der enharmonischen Experimente jener Zeit finden sich hier und da verstreut in diesen Motetten. Das erste Stück schon bietet im dritten, vierten und fünften Takte die folgende Zusammenstellung:

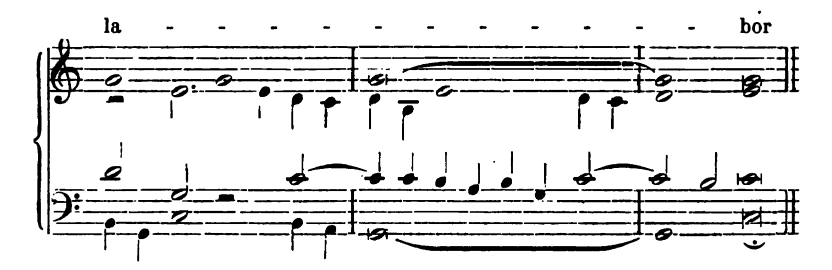


Die übermäßigen Dreiklänge, wie *d*, *b*, *fis* oder *es*, *g*, *h* sind das am wenigsten auffallende darin. Höchst befremdlich nimmt sich im zweiten Takt der Zusammenklang des *b* im Sopran mit dem *h* des Basses aus. Die Richtigkeit der Stelle ist schon deshalb nicht zu bezweifeln, weil ähnliche Wendungen bei Schütz nicht selten sind. Es handelt sich hier um eine Tonmalerei auf »dulcis«. Das *h* ist wohl kaum als *h* gemeint, wie es auf unserem Klavier klingt, sondern als ein verschärftes *B*; eben jene enharmonische Intonation, bei der mit Vierteltönen gerechnet wird. Auf einer Querstandsfolge beruht auch die merkwürdige Wirkung der beiden letzten Akkorde im dritten Takt, wo dem *Es*dur-Akkord *f*, *g*, *h* und *d*, *a*, *d* folgen. Hier kollidiert nun das *f* des Basses mit dem *fis*, das im letzten *D*-Akkorde zwar nicht geschrieben ist, aber doch empfunden wird. Was die Chromatik betrifft, so hat das ausgehende 19. Jahrhundert endlich Verständnis gezeigt für die italienische Chromatik eines Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, die noch zu Ambros Zeiten als sinnlose Überspanntheit galt. Der Zukunft bleibt es vielleicht vorbehalten, mit einer Verspätung von 300 Jahren auch die enharmonischen Bestrebungen der genialen Italiener zu verstehen, die jetzt noch vielfach als purer Unsinn betrachtet werden. Derartige, nur auf der Basis der Enharmonik verständliche Stellen gibt es in diesen cantiones, wie auch sonst bei Schütz eine ganze Menge[1]. Der Kultus der Dissonanz, der in diesem Werk überhaupt getrieben wird, geht über alles hinaus, was die deutsche Musik während beinahe $2^1/_2$ Jahrhunderten später gewagt hat, auch über alles, was man bei Joh. Seb. Bach findet, der doch wahrlich nicht vor herben Klängen zurückscheut. Aus diesem Grunde allein verdienten diese cantiones gut gekannt zu sein, selbst wenn sie nicht einen so hohen Ausdruckswert besäßen, wie es tatsächlich der Fall ist. Eine Spezialstudie wäre erforderlich, um alles das zu würdigen, was nur an Chromatik, Enharmonik, Modulation, Kadenzen merkwürdiges hier zusammengetragen ist. An dieser Stelle können nur knappe Hindeutungen auf das Allerwichtigste gegeben werden. Es seien dem Studium besonders empfohlen Nr. 4—8: *Quid commisisti o dulcissime puer*, alle fünf Stücke zusammengehörig. Knirschende Dissonanzen bringt die Stelle »ego tuae passionis livor, cruciatus tui labor« in Nr. 5. Viermal hintereinander wird der Gedanke durchgeführt, jedesmal gesteigert an Intensität:

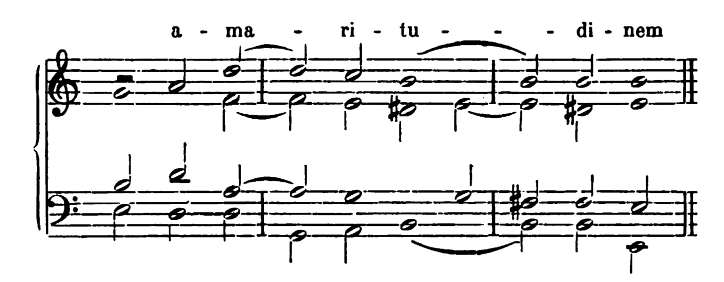
---

[1] Im kritischen Kommentar zu Band IV der Gesamtausgabe S. XIV hat Spitta eine Anzahl davon aufgezählt.


e - go tu - ae pas - si - o - nis li -
e - go tu - ae pas - si - o - nis
- vor cru - - ci - a - tus tu - i la - - - bor
cru - ci - a - tus tu - i
cru - ci - a - tus tu - i la - bor
cru - ci - a - tus tu - i
cru - ci - a - tus tu - i la - - - - - - - bor,
cru - ci - a - tus tu - i la - - - bor
e - go
cru - - - - - ci - - - - a - tus
tu - ae pas - si - o - nis



Septimenklänge und übermäßige Akkorde verwendet Schütz mit großer Freiheit sehr häufig. Dafür ein paar Beispiele hier. In Nr. 6: *Ego enim inique egi*, heißt es:



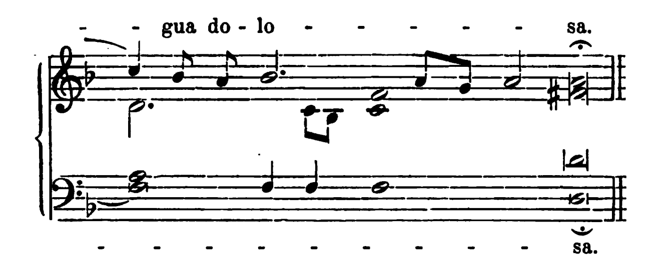
Nr. 15: *Dulcissime et benignissime Christe* beginnt mit ganz außerordentlich schönen, schmelzenden Klängen. Die folgende Stelle sticht besonders hervor:



Die Fortschreitungen der zwei Unterstimmen in großen Terzen gegen gehaltene z. T. dissonierende Oberstimmen entsprechen dem gegenwärtig bei den Jungfranzosen beliebten Verfahren, mit einer Skala von lauter Ganztönen zu operieren (bei letzteren sind orientalische, exotische Einflüsse maßgebend). In Nr. 16: *Sicut Moses serpentem* sei der prachtvoll aufgebaute Schluß besonderer Beachtung empfohlen: »non pereat, sed habeat vitam«. Monteverdische Art zeigt sich in den Reibungen zwischen langen Haltenoten

und kurzen scharf dissonierenden Durchgangstönen. In Nr. 19 bietet die Stelle »a lingua dolosa« am Schluß dem Komponisten Anlaß zu unvermuteten, »listigen« Akkordverbindungen sehr frappierender Art. Er scheint einem Schluß in *B* dur zuzusteuern, schließt jedoch plötzlich in *D* dur. Sehr schön, apart die kleine Septime an den * bezeichneten Stellen, das nämliche, was Beethoven z. B. am Schluß so sehr liebt, über dem Orgelpunkt plötzliche Ausweichung in die Unterdominante:





Nicht unbemerkt bleibe der orgelartige Klang der Stelle. Im folgenden Stück gab die »lingua dolosa« wiederum Veranlassung zu jenen merkwürdigen großen Terzparallelen, von denen oben die Rede war:



Eine ähnliche Folge enthält Nr. 30: *Inter brachia salvatoris* bei der Stelle »exaltabo te« (Bd. IV S. 112 der Ges.-Ausg.). In einigen Stücken erhält der Generalbaß wesentliche Bedeutung. Gerade in diesen treten deutliche Spuren der italienischen, monodischen Weise auf; auch lebhaftes Dialogisieren der Stimmen im Sinne eines Opernensembles ist bisweilen bemerkbar. Nr. 32: *Ecce advocatus meus* sei als Beispiel für diese Tendenzen angeführt. Auch Nr. 33 gehört hierher. Der Anfang *Domine ne in furore tua* ist in monodischer Weise für den Sopran allein mit Generalbaß gesetzt, im fünften Takt unterbrechen die drei Unterstimmen, dialogartig einfallend, den Gesang der Oberstimme, erst im siebenten Takt beginnt eine motettenartige Behandlung. Ein solcher Anfang ist der älteren Motette ganz fremd. Auch eine Stelle wie Takt sieben mit der verminderten Oktave würde man dort vergebens suchen:



Im Verlaufe des Stückes ist durch »piano« und »forte« eine Anzahl von Echoeffekten vorgeschrieben; auch vom psalmodierenden, raschen Deklamieren wird in Nr. 34 und 35 vielfach Gebrauch gemacht.

Das zweite Motettenwerk (im engeren Sinne) von Schütz ist die »Geistliche Chormusik« vom Jahre 1648. Die Vorrede dazu ist in mancher Hinsicht interessant. Schütz spricht darin aus, daß man damals in Deutschland allerdings den neuen italienischen Stil (mit Generalbaß und Instrumenten) bevorzugte. Es ist ihm indes sicher, daß »niemand andere Arten der Komposition in guter Ordnung angehen und dieselben gebührlich handeln oder tractiren könne, er habe sich dann vorhero in dem stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet«. Um also »etliche insonderheit aber theils der angehenden deutschen Komponisten anzufrischen« griff er zu der älteren Schreibart zurück. Fernerhin spricht er von den »zu einer regulirten Composition nothwendigen Requisita« und nennt als solche: »die dispositiones Modorum; Fugae semplices, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musicâ diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum etc.« Auch erwähnt er, in Italien sei es üblich gewesen, daß der junge Künstler sein erstes Werk in dieser Schreibart ohne continuo verfasse, um sich über seine gründliche Kenntnis des musikalischen Satzes auszuweisen. Über die oben genannten »Requisita« ließe sich eine ganz lehrreiche Abhandlung schreiben. In der Tat sind diese Motetten sehr verschieden von den übrigen, die Schütz mit Instrumenten geschrieben hat. Sie sind aber auch von den »cantiones sacrae« stark abweichend, und, obschon ein Vierteljahrhundert später geschrieben, dennoch viel weniger »modern«. Sie zeigen eine Schreibart, wie etwa Andrea Gabrieli sie anwendete. Weniger Chromatik, weniger madrigalische Tendenzen, der ganze Stil überhaupt viel gemäßigter. Mit dem Kunstwert der Motetten hat dies nichts zu tun. Auch diese Sammlung gehört zu dem Allervorzüglichsten, was die deutsche Motette aufzuweisen hat. Deutsch sind diese Motetten nicht so sehr, weil sie auf deutsche Texte geschrieben sind, sondern vor allem wegen des Gefühlsausdruckes in ihnen, der ganz verschieden ist von der Art, wie italienische Meister sich zu den gleichen Texten stellten. Keine überschwängliche Mystik, aber Größe, Schlichtheit und warme Ehrlichkeit des Empfindens sprechen aus ihnen mit zwingender Kraft. Um von diesem urdeutschen Wesen einen Begriff zu haben, sehe man etwa Nr. 11 durch: *So fahr ich hin zu Jesu Christ*; hier wird man an die Macht eines Joh. Seb. Bach gemahnt. Das wundervolle Stück hält jedem Vergleiche stand. Aus der Fülle bedeutender Stücke seien außerdem die folgenden als ganz besonders wertvoll bezeichnet: Nr. 4 und 5 *Verleih uns*

Frieden genädiglich, Nr. 7: *Viel werden kommen von Morgen* (darin besonders auffallend die Stelle »da wird sein Heulen und Zähneklappern«); Nr. 10: *Die mit Thränen säen* (Höhepunkte die Stellen; »Sie gehen hin und weinen«, der Aufschwung in der zweiten Hälfte »und kommen mit Freuden«); Nr. 12 *Also hat Gott die Welt geliebt* (auch wegen der Form bemerkenswert, als »Aria« bezeichnet, Schema ist: a 7 Takte :||, b 13 Takte :|| und 2 Takte Anhang). Diesen fünfstimmigen Stücken folgen von Nr. 13 an die sechsstimmigen. Sie sind zumeist in noch größeren Dimensionen angelegt. Besonders Hervorragendes bietet Nr. 15: *Ich bin eine rufende Stimme.* Meisterhaft die breite Durchführung des ausdrucksvollen Hauptmotivs, das Ganze übrigens mehr madrigalisch in der Technik, als die meisten der vorangehenden Stücke. Nr. 23: *Selig sind die Toten* hat einen ergreifend milden, verklärten Klang. Weihevoll und friedlich ziehen die Stimmen dahin. Es folgt eine Anzahl von Stücken mit Instrumentenbegleitung: nicht jedoch um eine Begleitung im neueren Sinne handelt es sich hier. Vielmehr wird ein motettenartiger sechs- oder siebenstimmiger Satz in der Art vorgetragen, daß nur eine oder zwei Stimmen singen, die übrigen von Instrumenten gespielt werden. Unterlegte man den Instrumentalparten Texte, dann würden sich die Stücke durch nichts von gewöhnlichen Motetten unterscheiden. Es handelt sich hier also um dieselbe Praxis, die schon seit mindestens 150 Jahren vor Schütz allgemein üblich war, ein Vokalstück ganz oder teilweise mit Instrumenten zu besetzen: »da cantare o suonare«, wie es auf den Titeln so oft heißt. Nr. 24: *Was mein Gott will, das gscheh' allzeit* ist in dieser Art gesetzt, als kontrapunktierendes Duett für zwei Oberstimmen mit vier tiefen Instrumenten. Es ist übrigens das einzige Stück der »geistlichen Chormusik«, in dem sich Schütz streng an die Choralmelodie hält. Ganz ähnlich gesetzt ist Nr. 28: *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*; hier ist durch eine Häufung tiefer Klänge ein merkwürdig ernster, klagender Ton erreicht, fünf tiefe Instrumente sind zu zwei Altstimmen gesetzt. Noch mehr herrscht die Tiefe vor in Nr. 29: *Du Schalksknecht*, für eine Tenorstimme mit Begleitung von sechs tiefen Instrumenten. Vielleicht hat die Orgel als Generalbaßinstrument in Stücken dieser Art der Fülle tiefer Klänge in der Höhe ein Gegengewicht gegenübergestellt.

Die übrigen Motettenwerke von Schütz sind alle mehr oder weniger im neuen Stil gehalten, d. h. der Generalbaß ist in ihnen ein unerläßlicher Bestandteil, auch verwenden sie außerdem nicht selten eine selbständige Begleitung von Streich- und Blasinstrumenten,

geben Einflüssen von Seiten der solistischen Gesangsweise noch mehr Raum. Die Hauptbelege für diesen neuen Motettenstil findet man in den drei Bänden *Symphoniae sacrae.* In ihnen ist allerdings nicht nur Motettenartiges zu finden, sondern Elemente verschiedener Formen, die sich damals gerade auszuwachsen anfingen: geistliche Konzerte, Kantaten, Arienartiges, Oratorienhaftes, Dramatisches sind durcheinandergemischt, oft berühren sich die Gattungen so nahe, daß Zweifel entstehen können, welcher Gattung ein bestimmtes Stück zuzurechnen sei. Das erste Buch dieser *Symphoniae sacrae* erschien 1629 bei Gardano in Venedig[1]. Der alten Motette zunächst kommen unter den 20 Stücken etliche für mehrere Stimmen, wie Nr. 11 und 12: *Benedicam Dominum* und *Exquisivi Dominum*, auch die beiden letzten Nr. 19: *Buccinate in neomenia*, Nr. 20: *Jubilate Deo.* Diese Stücke unterscheiden sich von fast allen anderen in der Gestaltung zunächst dadurch, daß sie keine ausgeführten Einleitungs- und Zwischensätze für die Instrumente haben, keine Sinfonie. Es sind vielmehr Vokalstücke, in denen einige Stimmen von Instrumenten gespielt werden. Nur an manchen Stellen ist der Generalbaß in ihnen wesentlich, wenn streckenweise nur eine oder zwei Singstimmen den melodischen Faden fortspinnen. Viele Stücke haben vor jedem neuen Textabschnitt eine mehr oder minder ausgeführte sinfonia über das Motiv, das die Singstimmen nachher aufnehmen, bisweilen einen freien Einleitungssatz über ein verschiedenes Thema. Derart ist z. B. Nr. 3: *In te Domine speravi* für Alt mit zwei Instrumenten und continuo. Die Form der Da capo-Arie ist hier schon ziemlich deutlich ausgeprägt. Die Form ist A, B, C, A. Diese Wiederholung des ersten ausgedehnten Hauptteils am Schluß weist auch Nr. 5 auf: *Venite ad me*; auch Nr. 6 *Jubilate Deo*, wennschon der betreffende Abschnitt hier nur kurz ist. Noch viel wertvoller als alle diese trefflichen Stücke sind einige Hoheliedmotetten. Nr. 7: *Anima mea liquefacta est* für zwei Tenöre hat sehr reizvolle Begleitung von zwei Schalmeien, fiffari oder kleinen Zinken, cornettini samt dem continuo. Dieser zarten Idylle steht als Fortsetzung Nr. 12: *Adjuro vos* gegenüber ein erotisches Stück von glutvollerer Färbung; entzückende Melodien von prangender Frische, eine fein gewählte, stimmungsvolle Chromatik zeichnen diese Stücke aus. Palestrinas »canticum canticorum« darf man allerdings nicht daneben halten, die Hoheit jenes Stils fehlt hier, — aber es handelt sich hier um ein ganz anderes Genre, und in diesem verdienen auch Schützens Stücke Meisterwerke

---

[1] Gesamtausgabe Band 5.

genannt zu werden. Diesen herrlichen Stücken fast gleichwertig sind zwei andere aus dem Hohen Lied, Nr. 9: *O quam pulchra es* und Nr. 10: *Veni de Libano*. Opernartiger Sologesang, vom continuo gestützt, findet in allen diesen Stücken ausgedehnte und meisterliche Verwendung. Man betrachte nur etwa in Nr. 7 die Stelle »et facies eius decora«, da wo der continuo am unscheinbarsten aussieht mit dem vier Takte lang wiederholten *g*, um dies zu erkennen. Wie frei und schön wölben sich darüber Sing- und Begleitstimmen:





Derselben Gattung angehörig sind die Stücke Nr. 16, 17, 18. Von ihnen fällt am meisten auf Nr. 18: *Veni dilecti mi.* Es ist gesetzt für zwei Soprane und Tenor mit Begleitung von drei Posaunen, Orgel und Theorbe. In dramatischer Art sind zwei Gruppen durchgeführt, die Posaunen gehen mit dem ersten Sopran; wenn die anderen beiden Singstimmen eintreten, schweigen die Posaunen und die Theorbe ertönt. Um den Dialog zu markieren, ist jede der beiden redenden Personen durch die Klangfarbe scharf von der anderen getrennt. Am Schluß Vereinigung beider Gruppen. Das Ganze höchst interessant und außerordentlich wertvoll. Nr. 16, 17 *In*

lectulo per noctes, und *Invenerunt me* sind durch lange, kunstvoll durchgeführte Sinfonie auch ausgezeichnet. Diesen vorzüglichen Kompositionen der Texte aus dem Hohen Liede steht ebenbürtig zur Seite Nr. 13: Davids Klage: *Fili mi Absalon*, ein großartiges Stück von düsterem Klange, für Baßsolo mit Begleitung von vier Posaunen und continuo. Allerdings schon mehr arienartig, als Motette.

An dem zweiten Teil der *Symphoniae sacrae*, 1547 als opus X in Dresden erschienen, kann man jene schon erwähnten Mischformen zwischen Motette, Kantate, Arie ganz besonders gut studieren. Die ersten zwölf Stücke sind für eine Stimme mit Instrumentalbegleitung geschrieben. Motettenelemente sind in diesen durchaus solistisch behandelten Gesängen kaum mehr zu verspüren. Auch das Verhältnis von Solo zu Begleitung ist hier schon beträchtlich verschoben. Es gibt, wie schon erwähnt, auch bei Schütz eine Klasse von begleiteten Gesängen, die eigentlich nur verkappte mehrstimmige Vokalsätze sind. Hier ist zwar immer noch engste thematische Beziehung zwischen Vokalstimme und Instrumenten, aber die ganze Anordnung ist mehr dialogartig. Die Solostimme dominiert immer, die Instrumente füllen zumeist nur die Pausen aus zwischen den einzelnen Phrasen des Gesanges, nur stellenweise erscheint das Solo als ein den anderen Stimmen nebengeordneter Bestandteil. Der Begriff des Konzertierens ist hier sehr deutlich ausgeprägt. So möchte die nähere Betrachtung dieser Stücke, unter denen sich manches außerordentlich wertvolle findet, eher einer Geschichte des Kirchenkonzerts zufallen. Eher ließen sich viele der Stücke für zwei oder drei Stimmen mit Begleitung der Motette einordnen. Auch hier jedoch finden sich Stücke, die man mit vollem Rechte »Arien« nennen kann, wegen der symmetrischen Art ihres Aufbaues, dem ebenmäßigen, periodenartigen Gang ihrer Melodik. Derart ist z. B. Nr. 13: *Was betrübst du dich, meine Seele*, das in der Form kaum zu unterscheiden ist von einem Duett in Kantate oder Oratorium. Nr. 16: *Es steh Gott auf*, ist besonders interessant, weil es gearbeitet ist auf Motive zweier Stücke aus den »Scherzi musicali cioè Arie e Madrigali in stilo recitativo con una ciaccona à 1 e 2 voci«, die Monteverdi 1632 zu Venedig veröffentlicht hat[1]. Man sieht hier das Gemisch der verschiedenen Formentypen besonders deutlich. Schütz macht aus den Motiven zweier verschiedener Stücke Monteverdis ein einziges Stück, den

[1] Die beiden Stücke Monteverdis teilt Spitta mit im Anhang zu Band 7 seiner Schützausgabe.

Abschluß bildet eine ausgedehnte Ciaccona, die aber Schütz ganz selbständig durchführt, auf den basso ostinato des italienischen Meisters. 25 mal hintereinander erscheint der Baßgang, darauf noch zehnmal eine Terz tiefer. Nr. 17: *Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet* ist in der Eleganz seiner Haltung ein Prototyp des späteren Kammerduetts, wie es Steffani vornehmlich zur Vollendung gebracht hat. Nr. 23: *Lobet den Herren, alle Heiden* für drei Stimmen mit Instrumenten zeigt deutlich den Übergang von Motette zu Kantatenchor. Man würde sich nicht wundern, ein solches Stück etwa in einer Kantate von Buxtehude zu finden. Die Art der Motive, der Figurationen ist durchaus chormäßig in dem Sinne, wie die Thüringer Meister bis auf J. S. Bach das Chormäßige auffaßten, sehr stark unterschieden von dem solistischen Gepräge der meisten vorangehenden Stücke in diesem Bande. Derselben Gattung gehört an Nr. 27: *Freuet euch des Herrn.* In der Begleitung zu diesem Stück fallen einige Besonderheiten auf, die ausgedehnte Verwendung des Geigentremolo, hier »Tremolant« bezeichnet, in Verbindung mit Doppelgriffen und Akkorden (zweifellos beeinflußt von Monteverdis Combattimento, wo dieser Effekt, wie überhaupt das Recitativo accompagnato zum erstenmal erscheint), ferner neun Takte, in denen der continuo für die Orgel vollständig ausgeführt ist, Achtelgänge im Baß, gehaltene Akkorde in halben Noten in den drei Oberstimmen. Es handelt sich hier wohl um Erreichung einer besonderen Klangfülle, und da mag es Schütz sicherer erschienen sein, ausnahmsweise seine Absicht mit vollster Deutlichkeit auszudrücken. Mehr Sologesang dagegen scheint Nr. 26 zu sein *Von Gott will ich nicht lassen*, das man beinahe ein durchkomponiertes Lied für drei Stimmen nennen könnte; zwischen den einzelnen Strophen instrumentale Zwischenspiele. Nr. 25: *Drei schöne Dinge sind*, erscheint wie eine Verbindung von Chor mit Soli; Chor tritt zu Anfang auf und am Ende (wo der erste Abschnitt in Art einer da capo-Arie wiederkehrt, aber stark erweitert ist), auch an einzelnen Stellen das ganze, ausgedehnte Stück hindurch; damit abwechselnd viele Stellen, die aussehen, als wären sie für Solostimme gedacht.

Zu den allerbedeutendsten Werken von Schütz, der gesamten deutschen Musikliteratur überhaupt gehört der dritte Teil der *Symphoniae sacrae*, 1650 in Dresden erschienen. Hier erst ist Schütz in seiner vollen Größe kenntlich. Es handelt sich hier um reichbesetzte Stücke zu drei, vier, fünf und sechs Stimmen mit Instrumenten, wozu sehr häufig noch sogenannte »complementa« kommen, das heißt Füllstimmen ad libitum. Da diese complementa

aber meistens einen vierstimmigen Chor und vier Instrumentenparte enthalten, so trägt ihre Verwendung viel bei zur Entfaltung eines ungewöhnlich reichen, pompösen Klanges. Kräftige Kontraste werden erreicht, scharfe Linien gezogen durch diese konzertierende Gegenüberstellung von soli und tutti. Motettenart ist in den meisten dieser Stücke noch deutlich ausgeprägt. Am bekanntesten ist *Saul, Saul, was verfolgst du mich?* Das geniale Stück übt die stärkste, zwingendste Wirkung aus. Wie eine schreckenerregende nächtliche Vision ziehen die Klänge vorüber. Ganz leise hebt sich aus der tiefsten Tiefe das Hauptmotiv, eine einfache Dreiklangsfolge, immer höher steigt es, bis es plötzlich mit erschütterder Gewalt von allen Seiten her erschallt; ebenso plötzlich erstirbt alles wieder im doppelten Echo. Dieser Gedanke, die Frage zu kolossalem Klange rasch anwachsen zu lassen, und ebenso schnell im Echo verklingen zu lassen, kehrt im Verlauf des Stückes viermal wieder, jedesmal an Eindringlichkeit gesteigert. Die zwei vierstimmigen Komplementchöre, die zu den sechs Hauptstimmen an jenen Stellen hinzutreten, sind hier wohl unentbehrlich, denn gerade an ihnen hängt die Möglichkeit der plötzlichen Klangsteigerung. Scharf kontrastieren gegen diese mächtigen Massenwirkungen die dazwischen liegenden, ruhigen, ernsten Durchführungen der sechs Solostimmen. Die größte Steigerung tritt kurz vor dem Ende ein, gerade vor der Stelle, wo der Tenor in langen, gehaltenen Noten Trompetenstößen gleich sich hindurchringt durch das vielstimmige Getön rings umher, immer forte bleibend, auch wo die anderen Stimmen alle im doppelten Echo sich verlieren — auch hier wiederum eine besonders eindringliche Kontrastwirkung rhythmischer und dynamischer Art. Die Komposition hat, wie viele Stücke dieses Werkes, einen mächtigen dramatischen Zug. Ab und zu hört man auch das *Vater unser*. Der Aufbau ist außerordentlich wirkungsvoll. Der erste Hauptteil wird von den fünf Stimmen durchaus motettenartig vorgetragen, zu jedem neuen Textabsatz kontrapunktische Durchführung eines neuen Motives. Von wesentlicher Bedeutung ist jedoch der Generalbaß, der hier nicht eine überflüssige Verdopplung der Stimmen bedeutet, sondern an vielen Stellen als Grundlage und Ausfüllung nötig ist. In der Gestaltung ist bemerkenswert, daß vor jedem neuen Textabsatz das Zweinotenmotiv des Anfangs, der Anruf »Vater«, wieder erscheint. Eine sehr glückliche Steigerung der Eindringlichkeit wird so erreicht. Erst gegen das Ende hin treten die Violinen zum Generalbaß hinzu, von der Stelle an: »denn dein ist das Reich«, ganz zuletzt schließlich erscheint der vierstimmige Komplementchor,

von vier Instrumenten verdoppelt, und ein prachtvoll getürmter Aufbau schließt das Ganze in einem breit durchgeführten responsorischen Satz glanzvoll ab. Ähnlich wie hier, liebt Schütz es, in den meisten dieser Stücke am Schluß, auch in der Mitte den Komplementchor mit Instrumenten eintreten zu lassen, zum Zwecke einer besonders machtvollen Klangentfaltung. Daß dieser Pomp sinnvoll nur an der passenden Stelle angebracht wird, versteht sich bei einem Künstler wie Schütz von selbst. An solchen Stellen erscheint der Komplementchor oft nur als Verdopplung der Solostimmen; nicht selten jedoch ist er ganz selbständig, so daß an solchen Stellen bisweilen ein kunstvoll verschlungener, achtstimmiger, doppelchöriger Satz steht. Nimmt man hinzu die oft breiten Einleitungssinfonien und Zwischenspiele, die Abwechslung zwischen motettenartigem und recitativartigem Satz, zwischen bloßer continuo-Begleitung und Auszierung durch konzertierende Geigen, so kann man sich eine Vorstellung machen von der Beschaffenheit dieser Stücke, die, ohne in heftige Unruhe zu verfallen, doch so merklich abstechen von dem ruhig gemessenen Gang der alten Motette. Nach reicher Abwechslung der Klangbilder strebt man jetzt. Bald herrscht das Motettenartige vor, bald der dramatische Stil, immer jedoch handelt es sich um ein Gemisch verschiedener Formenelemente. Nur einige von den allerbedeutendsten Stücken seien hier besonders angeführt. Nr. 3: *Wo der Herr nicht das Haus bauet* ist reich an phantasievollen, tonmalerischen Zügen. Wenn es im Text heißt: »Wo der Herr nicht die Stadt behütet«, da spielt das cornettino einen Nachtwächterruf »ad imitationem cornu vigilis« eine ganze Strecke hindurch. Die Stelle beginnt:



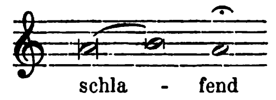
Nicht zu übersehen der reizende realistische Zug, daß der Wächterruf 2 × $^3/_4$-Takt hineinmischt in einen $^3/_2$-Takt der anderen Instrumente und Stimmen. (Hier durch hinzugefügte Akzente > kenntlich gemacht). Ganz drollig ist auch der Abschluß des Wächterrufes eine Weile später



mit seinem merkwürdig komplizierten Rhythmus. Von ähnlich stillem, behaglichem Humor durchzogen sind Stellen wie:



oder »seinen Freunden gibt ers schlafend«, wo das Gähnen ordentlich gemalt ist durch den plötzlichen Eintritt der ganz breiten Figur:



im piano gegen das bewegte, rhythmisch fest gefügte forte unmittelbar vorher. Viermal in vier verschiedenen Varianten, bald in Stimmen, bald in Instrumenten, mit Echo, tritt diese Phrase ein. Mehr italienische Madrigalmanier ist es, wenn bei der Stelle: »Wie die Pfeile« eine elastisch dahinschnellende Phrase im Baß auftaucht; geistreich ist es, wie sie nach und nach alle Stimmen durchzieht. Nr. 4: *Mein Sohn*, *warum hast du uns dies getan*, beginnt in richtiger dramatischer Weise als ein »Dialog« zwischen Maria Josephus und dem Puer Jesus. So wie Jesus beginnt, begleiten zwei Violinen seinen Gesang Phrase für Phrase — schon hier erscheint jene »Glorie«, die Bach in der Matthäuspassion so schön verwendet. Vielleicht handelt es sich schon hier um einen traditionellen Zug. Nr. 6: *Steh auf und nimm das Kindlein* wirkt durch die Gegenüberstellung von reich besetzten, bisweilen achtstimmigen Chorstellen und Sologesang, auch durch die allmähliche Steigerung der Klangfülle gegen den Schluß hin. Ähnlich wie in dem Stücke: »Saul, Saul« hört man auch hier »was der Herr durch den Propheten geredet« mit mächtiger Fülle, allmählich anwachsend erklingen: »Aus Egypten habe ich meinen Sohn

gerufen« schallt es von allen Seiten her aus den acht Stimmen hervor. Nr. 7: *Feget den alten Sauerteig* ist ein vierstimmiger Satz in der Art von Kantatenchören bei Buxtehude und Bach. In Nr. 8: *O süßer Jesu Christ* klingt eine liebliche Weise, wiegende Rhythmen, schönster Fluß der Melodie, Wohllaut. In Hinsicht dieser Dinge eine der vorzüglichsten Kompositionen von Schütz. Sehr groß angelegt ist: *Es ging ein Sämann aus* (Nr. 1 des elften Bandes der Gesamtausgabe). In interessanter Weise variiert das Stück die alte, niederländische, mehrteilige Motettenform mit wiederkehrendem Refrain. Es handelt sich um eine ausgedehnte Motette in vier Teilen. Am Ende eines jeden Teils werden die vier Stimmen abgelöst vom achtstimmigen Doppelchor, der als Refrain singt: »Wer Ohren hat zu hören, der höre«. Das viertemal, ganz am Schluß erscheint dieser Refrain in der Vergrößerung, gegen neue, lebhaft bewegte Gegenstimmen in den Violinen, zu einem großartigen Finale verarbeitet, weit gedehnt. Bisweilen tritt die Instrumentalsinfonia als Refrain auf, wie etwa in *O Jesu süß, wer dein gedenkt*, zu dem Schütz eine jetzt unbekannte Komposition: »lilium convallium« von Alessandro Grandi verwendet hat; doch geschieht dies bei Schütz hier nur selten. In einigen Fällen kehrt die sinfonia auch am Schluß wieder, ritornellartig, so daß der Satz mit vollem Instrumentalnachspiel schließt, entgegen der Gewohnheit Schützens, in diesen Stücken mit vollem Chor, Soli und Instrumenten abzuschließen. Dies ist z. B. der Fall in: *O Herr, hilf*. Was nun die Beschaffenheit der Sinfonie angeht, so verwendet Schütz hier drei verschiedene Typen: 1. Einleitungen, die für sich geschlossene Sätze sind, ohne thematische Beziehung zu den Gesangsmotiven. 2. Abgeschlossene Stücke, die Motive der Gesangstimmen verarbeiten. 3. Sätze, die beim Eintritt der Singstimmen nicht abgeschlossen werden, sondern selbständig weiter fortgeführt werden neben den motivisch ganz verschiedenen Gesangspartien. Ein besonders schönes Beispiel dieser seltener vorkommenden dritten Gattung bietet Nr. 5: *Siehe, wie fein und lieblich ist*. Hier erscheint sogar der Instrumentalsatz als die Hauptsache, die Stimmen singen in ihn hinein; unbekümmert darum geht er seinen Gang ruhig weiter. Nr. 9: *Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen* verdient besonders hervorgehoben zu werden. Der sehr schönen sinfonia mit ihren weichen, tiefen Klängen (zwei Violinen, vier Violen und continuo) folgt ein ausgedehntes Recitativ, das besonders interessant ist dadurch, daß fünf Stimmen daran beteiligt sind. Was in der Oper als störend aufgefallen wäre, die breite Behandlung des Recitativs mit den

Wiederholungen in verschiedenen Stimmen, das erscheint in dem konzertierenden Stück von besonderem Reiz. Die planvolle, unaufhaltsame Steigerung bis zum Schluß sei noch angemerkt. Nr. 10: *Komm, heilger Geist* verdankt die glänzende Wirkung zum guten Teil dem Alleluja-Refrain, der zu den sechs Hauptstimmen noch einen achtstimmigen Doppelchor als Komplement hinzufügt. Ähnlich wirkt der Refrain in Nr. 11: *Nun danket alle Gott* (nicht auf die bekannte Choralmelodie gesetzt).

Einzelne Motetten, Gelegenheitsstücke, sind von Schütz außerdem vorhanden. Sie sind in den verschiedenen Bänden der Gesamtausgabe verstreut. So stehen einige Motetten unter den mehrchörigen Psalmen in Band 3. Aus Band 12 ist hervorzuheben das doppelchörige *Herr, nun lässest du deinen Diener.* Schütz variiert hier den alten Gedanken einer ostinaten Stimme mit abweichendem Text, wie man ihn noch bei Lasso so häufig findet. Der erste Chor singt fünfstimmig den Haupttext; ihm gegenüber steht ein dreistimmiger Chor, gedacht als Engelstimmen: Seraphim I, Seraphim II und Beata anima cum Seraphinis singen: »Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben« usw. Jeder Chor hat eigenen Text und ist auch motivisch vom andern durchaus verschieden. Also eine Art von Dialog. Mit großer Kunst sind die beiden Chöre mit einander in Beziehung gesetzt, bald wechseln sie ab, bald singt der eine in den anderen hinein.

Von den Werken des Münchener Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll kommen für die Motette vielleicht manche Stücke aus den *Sacrae cantiones* vom Jahre 1669 in Betracht. Eine Anzahl von Stücken daraus liegt jetzt im ersten Bande der neuen Kerll-Ausgabe vor[1]. Es handelt sich bei den meisten um sogenannte geistliche Konzerte, also eine Mischform zwischen Motette und Kantate. Der Generalbaß zum mindesten, nicht selten noch andere Instrumente, Violinen sind hinzugefügt. Eine eingehende Betrachtung dieser meisterlichen Stücke gehört in die Geschichte der Kantate. Der Motette nahe stehen nur wenige der mehrstimmigen Kompositionen, wie Nr. 9 der neuen Ausgabe: *Regina coeli laetare*, Nr. 7 *Plaudentes Virgini*, auch ein merkwürdiges Stück für vier Bässe *Dominus regnavit*, das Commer in seiner »Musica sacra« mitgeteilt hat. In allen diesen Kompositionen tritt ein brillanter Solostil stark in den Vordergrund. Noch immer ist vornehme, gediegene Musik hier

[1] Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang II, Band 2. Herausgegeben von A. Sandberger.

geboten, aber die Weihe, die Reinheit, Kirchlichkeit der älteren Motette wird doch hier schon stark vermißt.

Neben Schütz kommt als Motettenkomponist während des 17. Jahrhunderts in Deutschland hauptsächlich Heinrich Hammerschmidt in Betracht. Dies zeigt sich schon darin, daß von kaum einem deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts in den Musikbibliotheken, in den Archiven der Kirchen und Schulen so viele gedruckte Exemplare vorhanden sind, als von Hammerschmidt. Er war ohne Zweifel der populärste Kirchenkomponist seiner Zeit in Deutschland. Seine Kunst hat, im Vergleich mit der Lassos, der großen Italiener und Schützens etwas Kleinbürgerliches an sich. Er teilt diesen Zug mit fast allen der protestantischen Kantoren des 17. Jahrhunderts, in deren Händen die Pflege der deutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts lag. In Hammerschmidts Motetten fällt zunächst ein Niedergang der alten großartigen kontrapunktischen Kunst auf. Liedartige Elemente durchsetzen bei ihm, wie bei den deutschen Zeitgenossen überhaupt, die strenge alte Form. Mit feiner Durcharbeitung der einzelnen Stimmen gibt er sich selten ab, sein Klangsinn ist nicht zu vergleichen mit dem der großen Venezianer, Harmonien, Konturen werden gröber. Nichtsdestoweniger ist er ein sehr schätzbarer Meister, dem bisweilen — neben der überwiegenden Fülle an mittelmäßigen Stücken — doch etwas hervorragend Schönes gelingt. Eine liebenswürdige, frische, volkstümliche und doch kirchliche Kunst, die auch der Kraft und des Ernstes nicht entbehrt, hat er in seinen besten Werken dargeboten. Seine überaus zahlreichen Motetten zeigen die Mischformen, die zu seiner Zeit üblich waren. Fast immer verwendet er den Generalbaß, der auch in den mehrstimmigen Sätzen bei ihm immer ein wesentlicher Bestandteil ist, nicht nur eine ad libitum-Beigabe, wie gewöhnlich in der Haßlerschen Zeit. Auch monodische Motetten, die dem geistlichen Konzert, der Kantate sich nähern, kennt er. Schließlich handhabt er den begleitenden Instrumentalkörper im Sinne seiner Zeit mit Gewandtheit. In den »Denkmälern deutscher Tonkunst«[1] erscheint demnächst ein neuer Band, der gerade seine Behandlung der Motette an ausgewählten Beispielen klar macht. Insbesondere die Gattung der »Dialoge« hat er mit viel Erfolg bearbeitet. Vorzügliche Stücke in dieser Gattung findet man in dem Bande der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, der seine »Dialogi, oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott« vom Jahre 1645 im Neudruck

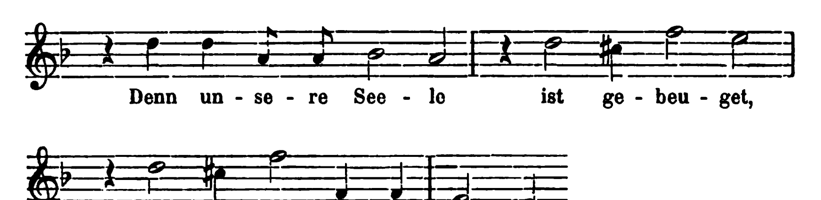
[1] Herausgegeben von H. Leichtentritt.

bringt[1]. Der Inhalt geht allerdings nicht so sehr die Motette an, wie die Kantate; Dramatisches, Oratorienartiges, Passionsstil herrschen hier vor.

Für die Auswahl Hammerschmidtscher Werke in dem genannten Band der »Denkmäler deutscher Tonkunst« stand dem Herausgeber fast das gesamte Lebenswerk Hammerschmidts in abschriftlicher Partitur zu Gebote. Er war also in der Lage nach diesem sehr weitläufigen Material mit Bedacht so zu wählen, wie es wohl vorher kaum möglich gewesen wäre. Gerade für die Motette kommt dieser Band hauptsächlich in Betracht; da durch ihn das Bild des Meisters gegen früher hin sehr zu seinen Gunsten berichtigt wird, so ist ein kurzer Hinweis auf die Stücke jenes Bandes hier am Platze. Sie entstammen fast alle den *Musikalischen Andachten*, dem Hauptwerk Hammerschmidts, das in seinen fünf Teilen, 1639—1652 erschienen, über 150 Stücke in mannigfachen Formen enthält. Der erste Teil (1639) bringt Stücke für ein oder zwei Solostimmen mit Generalbaß, nach Hammerschmidts Bezeichnung »geistliche Konzerte«. Wenn aber der Titel *motetto a voce sola* irgendwo berechtigt ist, dann wäre er es hier. Diese Stücke schließen sich enger an die Technik der alten Motette an, als an die Kantate, zu der sie immerhin überleiten; eigentliche ariose, geschlossene Melodie kommt nicht vor, jeder Textabschnitt führt, wie in der Motette, sein eigenes Motiv durch, auch die häufige Verwendung des dreiteiligen Taktes am Schluß kommt direkt aus der Motette. Gerade diese solistischen Stücke, die man von Hammerschmidt bis jetzt fast gar nicht kannte, gehören zu dem Wertvollsten, was er überhaupt geschaffen hat, und übersteigen an Feinheit ganz beträchtlich viele der reich besetzten, umfangreicheren Motetten, nach denen man bisher Hammerschmidt einschätzte. Nr. 1: *Sei nun wieder zufrieden, meine Seele*, ist ausgezeichnet durch Eleganz der Form und Feinheiten der Harmonik. Das Hauptmotiv erscheint sechsmal, bei jeder Wiederkehr verschieden eingeführt. Die Modulation ist für ein so kurzes Stück reich und wirksam, in *d*moll, *g*moll, *a*moll, *d*moll, *F*dur, *d*moll kadenzieren die einzelnen Abschnitte. In Nr. 3: *Eile, mich Gott zu erretten* ist die Stelle »Hoch gelobt sei Gott« sehr wirksam hervorgehoben durch die höhere Stimmlage, die breiteren Rhythmen; sehr sinnvoll tritt einige Takte später der entsprechende Kontrast ein bei den Worten: »Ich aber bin elend und arm«. Von diesen kleinen Stücken ist das allerwertvollste vielleicht Nr. 4: *Herr Jesu Christe*,

[1] Jahrgang VIII, 1901. Herausgegeben von A. W. Schmidt.

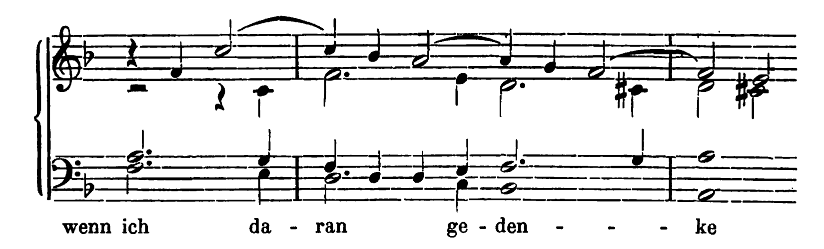
eine Komposition von wirklich ergreifender schlichter Demut und Frömmigkeit, dabei musikalisch ein kleines Meisterstück. Nr. 6: *Erwecke dich, Herr* (für zwei Soprane mit Generalbaß) hat ausgeprägte Rondoform: A, B, A, C, A. Höhepunkt des Ausdrucks die Stelle:



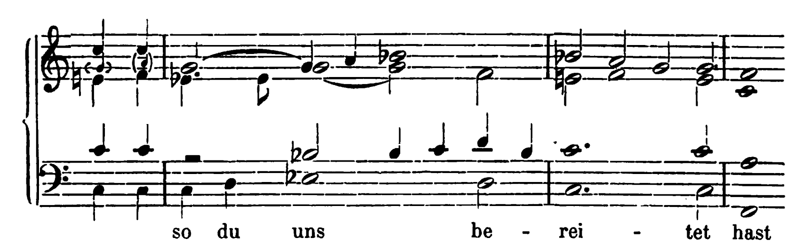
gegen den Schluß hin. Der zweite Teil der »musikalischen Andachten« (1641), »geistliche Madrigalien« betitelt, enthält rechtschaffene Motetten für vier bis sechs Stimmen. Gerade dieser Teil enthält vielleicht das Beste, was Hammerschmidt in mehrstimmigen Motetten geleistet hat. Nr. 10: *O barmherziger Gott* führt bei den Worten »ich armer Sünder komm zu dir« die altbekannte chromatisch aufsteigende Quarte durch, die u. a. auch Haßler, Sweelinck, Schütz nicht selten anwenden. Sinnvoll und wirksam wird das alte Mittel der Sequenz im zweiten Teil verwendet; sie dient hier dazu den Gipfelpunkt des ganzen Stückes auf dem *F*dur bei »Erbarme dich meiner« sehr scharf hochzuheben. Von Wärme und anheimelnder Treuherzigkeit erfüllt ist der Schluß, mit der schönen Durchführung des ausdrucksvollen Motivs:



Reich und kräftig klingt die Harmonie der Schlußtakte, die manche interessante Züge aufweist, wie das langgehaltene *H* in der Oberstimme (Takt acht vor dem Schluß) gegen den scharf dissonierenden *a*moll-Akkord in den Unterstimmen, die Schlußkadenz in *A*dur erreicht über *H*dur, *E*dur, *a*moll, *E*dur *A*dur. An Stücke wie dies muß man gehen, wenn man Hammerschmidts Eigenart erkennen will. Ebenso bedeutend ist Nr. 11: *O süßer, o freundlicher*, das durch mancherlei besondere harmonische Züge ausgezeichnet ist, wie etwa bei der Stelle:



mit ihren fein gewählten Akkorden, dem merkwürdigen Zusammenklang *b*, *g*, *cis*, *f*; oder im zweiten Teil das in die *F*dur-Kadenz eingeschobene *Es* bei der Stelle:



oder die übermäßigen Akkorde bei:



Nr. 12: *Erbarm dich mein* ist von besonders kunstvoller Gestaltung. Das Motiv



wird das ganze Stück hindurch gehört, nicht weniger als 36 mal, immer aus einer Menge von Gegenstimmen sich durcharbeitend. Der chromatische Schritt im Thema wird geistreich ausgenützt, er führt zu Entfaltung ziemlich reicher chromatischer Harmonik. Die Motette hat eine Einheitlichkeit der Stimmung, eine Kraft des Ausdrucks, die sie zu einem hervorragenden Kunstwerk machen.

Der alte Gedanke des niederländischen *pes* in einer originellen Abwandlung. Auch Nr. 13, das fünfstimmige *Wie lieblich sind deine Wohnungen*, ist im Ganzen sehr gehaltvoll, im Einzelnen nicht arm an Feinheiten, wie etwa die breiten Akkorde bei »Herr Zebaoth« (mit einem prachtvollen Monteverdischen Septnonenvorhalt), oder der weiche, helle, weite Übergang nach *B*dur bei den Worten »nach den Vorhöfen des Herren«:



(Die Ausfüllung durch den Generalbaß ist in den obigen Klavierauszug mit einbezogen.)

Je mehr Hammerschmidt über die Fünfstimmigkeit hinausgeht, desto uninteressanter wird er. Sein doppelchöriger Satz kann meistens nicht anders als primitiv genannt werden; für gewöhnlich begnügt er sich mit bloßem Abwechseln der beiden Chöre, mit großer Vorliebe verdoppelt er einfach den einen Chor durch den anderen, selten nur läßt er sich auf wirklich achtstimmigen Satz ein, der dann gewöhnlich auch noch steif genug ist. So kommt es, daß

seine vielstimmigen Sätze fast alle der feineren Belebtheit ermangeln, für die innere Durchbildung der einzelnen Stimmen einen äußerlich vollen, aber starren Klang setzen. Von dieser Art ist namentlich im vierten Teil der »Musikalischen Andachten« (1646) nicht wenig zu finden. (Der dritte Teil kommt für die Motette viel weniger in Betracht als für die Kantate.)

Commer[1] teilt eine ganze Reihe Hammerschmidtscher Motetten mit, entnommen der »Chormusik, mit fünf und sechs Stimmen auff Madrigalmanier ... fünffter Teil Musikalischer Andachten«, Freyberg 1542. Bemerkenswerte Einzelheiten seien kurz angedeutet. Das sechsstimmige *Machet die Tore weit auf*, ein vorwiegend homophones Stück, interessiert durch die Geschicklichkeit, mit der das sehr einfache Hauptmotiv harmonisch abgewandelt ist bei den Kadenzen, wo durch kleine Änderungen immer neue modulatorische Wendungen entstehen im Sinne der neueren Dur- und Molltonarten. So treten klar hervor die Tonarten *G*dur, *a*moll, *C*dur, *G*dur, *e*moll, *E*dur, (*A*-, *D*dur im Vorübergehen berührt), *G*dur, *C*dur, *A*dur, *e*moll, usw. immer im Kreise der Kreuztonarten bis *E*dur. Ein *b* kommt in dem weitläufigen Stück merkwürdigerweise gar nicht vor. Das sechsstimmige *Jesu, mein Jesu* hat eine bei Hammerschmidt sehr häufig vorkommende Form. Ein markantes, kurzes, einfaches Hauptmotiv, das den Anfang bildet, wird im Verlaufe des Stückes ähnlich einem Ritornell oder Refrain oft wiederholt, auch hier wieder einmal jene bekannte Reminiscenz an Monteverdis Lamento d'Arianna. *Siehe, der Gerechte kommt* zeigt in der Harmonie die oben angedeutete Eigentümlichkeit. Das Stück steht in *a*moll und moduliert ziemlich reich nach Seite der Kreuztonarten hin, his nach *H*dur, vermeidet aber die *B*-Tonarten ganz. Nur zweimal kommt ein durchgehendes *B* in einer Kadenz vor, die zwischen *A*dur und *d*moll schwebt:



Den Zusammenklang der übermäßigen Sexte liebt Hammerschmidt übrigens. Die gleiche Eigentümlichkeit weist *Ach, ach Jesu* auf,

---

[1] Band 25, 26 der »Musica sacra«.

ebenso *Ich bin gewiß, Allein zu dir.* Dagegen enthalten Stücke, die in den *B*-Tonarten stehen, häufig Übergänge nach den Kreuztonarten. Dies hängt wohl damit zusammen, daß die *B*-Tonarten auf den Dominanten schon häufig Kreuze haben (etwa *d* moll, *g* moll), die Kreuztonarten aber kein *B* in sich tragen. Ein interessantes Beispiel thematischer Verarbeitung bietet das sechsstimmige *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*; es ist in der Art der Choralmotette geschrieben. Die absteigende Phrase, die im Hauptmotiv zu Anfang eintritt, beherrscht das ganze Stück, sei es daß sie in der Art eines Ritornells wiederkehrte, sei es, daß sie mannigfachen Umsetzungen, Umbildungen zugrunde liege.

Monteverdische Züge in der Harmonik zeigt Hammerschmidt bisweilen. Eine Stelle wie diese z. B. aus dem sechsstimmigen *Gott ist die Liebe* (Commer, Band 28) ist direkt auf Monteverdi zurückzuführen:



Die Einwirkung der Arienform zeigt deutlich das sechsstimmige *Herr, nun läßt du deinen Diener.* Die Form ist:

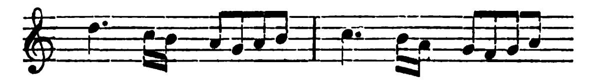
A :|| 12 Takte, mit deutlichen Viertaktern.
B 25 Takte.
C 26 Takte.
A :|| 19 Takte

also eine regelrechte Da capo-Form.

Mit Wiederholungen ganzer Abschnitte, mit symmetrischem Aufbau arbeitet auch das sechsstimmige *Ach, ach Herr, gedenke nicht der Sünden* sehr stark. Diese wenigen Beispiele mögen für viele dienen, die sich bei Hammerschmidt finden.

Von Joh. Rud. Ahles Werken ist vor einigen Jahren eine Auswahl erschienen in den »Denkmälern deutscher Tonkunst«. Für die Motette kommen nur wenige Stücke daraus in Betracht. Das meiste fällt unter die Gattungen geistliches Konzert, Dialog, geistliches Lied. Es handelt sich nicht gerade um bedeutende Kunstwerke. Ein siebenstimmiges *Unser keiner lebet ihm selber* ist durch

keinerlei individuelle Züge ausgezeichnet, aber ein ganz tüchtiges, wohlklingendes Stück Musik. Bezeichnend für die Zeit ist der weite Raum, der dem bekannten Orgelmotiv



mit seinen stereotypen Rhythmen und Sequenzen in der Verarbeitung gegönnt ist. Am erfreulichsten ist an dem Stück die Art, wie die sieben Stimmen klanglich reich ausgenutzt werden durch vielfach wechselnde Stimmgruppierungen. Für die Motette kann man auch den Dialog: *Wer ist der, so von Eden kommt* in Anspruch nehmen. Die beiden miteinander dialogisierenden Chöre sind gut auseinander gehalten. Am meisten Gewicht hat das achtstimmige, doppelchörige: *Wir glauben all' an einen Gott*, wegen des soliden achtstimmigen Satzes.

Was Meister von der Bedeutung eines Samuel Scheidt (1587—1654) in Halle, Joh. Hermann Schein in Leipzig, Johann Rosenmüller, Reinken, Buxtehude, Pachelbel für die Motette leisteten —, ganz zu schweigen von den Dutzenden kleinerer Komponisten, die das Feld fleißig bebauten — ist vorläufig im Einzelnen noch nicht zu überschauen. Es dürften jedoch Überraschungen kaum zu erwarten sein. Immer mehr ging die deutsche Kirchenmusik von der Motette zur Kantate über; in der geistlichen Kantate liegt der Schwerpunkt der deutschen Kirchenmusik in der Zeit von Schütz bis Bach. Nur in untergeordneten, kleineren Aufgaben ist die Motette von unmittelbarer, lebendiger Wirksamkeit geblieben. Die sogenannten Kurrenden in Sachsen und Thüringen, die Schülerchöre, die dort bis in die Dörfer hinein beim Gottesdienst, bei Begräbnissen und Festlichkeiten musizierten, hatten einen großen Bedarf an einfachen a cappella-Stücken, die man auch im Freien singen konnte. Eine durchaus volkstümliche, kleine, aber ehrliche Kunst steckt in den Kompositionen dieser Art, die zu vielen Hunderten von den Thüringer Kantoren erhalten sind. Wie gesund und bodenständig diese Kunstübung war, braucht kaum versichert zu werden: wurzelte doch ein Joh. Seb. Bach in ihr.

Einige in handschriftlicher Partitur vorhandene Motetten von Schein und Rosenmüller seien kurz erwähnt.

Aus Scheins *Fontana d'Israel* (*Israels Brünnlein*, *Auserlesene Kraftsprüchlein altes und newen Testaments von 5 und 6 Stimmen sambt dem Generalbaß auf eine sonderbare anmuthige italian-Madri-*

galische Manier, sowohl für sich allein mit lebendiger Stimme und Instrumenten als auch in die Orgel, Clavicimbel bequemlich zu gebrauchen . . . Leipzig 1623) hat Winterfeld in handschriftlicher Partitur zehn motettenartige Stücke gesammelt [1], die zur Beurteilung des Meisters als Motettenkomponisten sehr wichtig sind, bei dem Fehlen gedruckter Partituren. Die zehn Stücke sind in ziemlich reiner Motettenart geschrieben, nur mit Generalbaß begleitet; im Allgemeinen weisen sie die sächsisch-thüringischen Schulzüge ihrer Zeit auf, wie man sie am bequemsten etwa bei Hammerschmidt sich klar machen kann. Hammerschmidt gegenüber ist jedoch Schein durch einen höheren Flug der Phantasie und durch feinere Technik ausgezeichnet, wenn man anders diese zehn vorzüglichen Stücke als Repräsentanten der Scheinschen Kunst im Großen und Ganzen betrachten darf. Besonders interessant und klangvoll weiß er seine Schlüsse aufzubauen, in allen zehn Stücken ausnahmslos ist an jenen Stellen ein eindrucksvoller Höhepunkt erreicht.

Nr. 2. *Die in Tränen säen* ist auf das gegen 1600 beliebte chromatisch aufsteigende Quartenthema gebaut. Der kunstvoll im doppelten Kontrapunkt gefügte Schluß ist typisch für die Zeit: Monteverdi, Schütz und deren Anhang lieben diese Gegenüberstellung von ruhigen und bewegten Rhythmen in Thema und Gegenthema, diese verschiedentlichen Umkehrungen:



[1] Band 53 der Sammlung Winterfeld, Königliche Bibliothek Berlin.



Besonders wertvoll ist Nr. 3: *Ich lasse dich nicht*; ausdrucksvolle Themen und feine Verarbeitung zeichnen das Stück aus. Nr. 4: *Was betrübst du dich* könnte als geistliche Aria zu fünf Stimmen bezeichnet werden wegen der Art seiner Melodik, des symmetrischen Aufbaues mit Wiederholungen der einzelnen Teile, der Wiederkehr des Hauptthemas im dritten Teile. Nr. 5: *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen* verwendet reichlich den Gegensatz zwischen forte und piano, nicht so sehr in der Art eines Echo, als vielmehr so, daß abwechselnd ein Abschnitt laut, einer leise gesungen wird. Ganz hervorragend ist der erste Teil von Nr. 9, durch die Art, wie das ausdrucksvolle, breite Thema durch die Stimmen geführt ist:



Nr. 10: Ein sehr vollklingendes, bewegtes *Nun danket alle Gott* zeigt wiederum am Schluß Monteverdische Art. In der Technik stimmt jener Abschnitt genau überein mit dem weiter oben (S. 246) mitgeteilten Stück aus Monteverdis *Nisi Dominus*.

Band 53 der Winterfeldschen Sammlung bringt in handschriftlicher Partitur eine Anzahl von Motetten und ähnlichen Stücken

des Leipziger Organisten Johannes Rosenmüller, entnommen seinem Werk: *Kernsprüche, mehrenteils nach heiliger Schrift* ... v. J. 1648 (drei- bis siebenstimmig) und dem zweiten Teile: *Andere Kernsprüche*, 1653 erschienen. Nr. 1: *In te Domine speravi* für vier Stimmen mit Instrumenten vereinigt in merkwürdiger Weise Rondo- und Motettenform. Die Form ist: A, B, A, C, D, A, E, A; Kantatenelemente sind eingemischt, der Abschnitt D wird von Tenorsolo vorgetragen, später von zwei Tenören mit zwei Violinen und Generalbaß. Etwas näher kommt der Motette Nr. 2: *Kündlich groß ist das Gottselige Geheimnis* (dreistimmig mit continuo), auch hier jedoch immer rondoartige Wiederholung der kurzen sechstaktigen Anfangsphrase, allerdings mit Varianten. Sie erscheint sechsmal, jedesmal ein wenig verändert, sei es in Melodie oder Harmonie. Das Schema ist:

A	6	Takte,	A	5	Takte,
A	6	»	D	14	»
B	6	»	A	7	»
A	6	»	E	22	»
C	12	»	A	8	»

Bemerkenswert ist es, daß die Abschnitte B, C das nämliche motivische Material verschieden behandeln, ebenso D, E. Diese feingebaute Form findet man bisweilen auch bei Hammerschmidt. Sie ist nahe verwandt einer besonderen Art von Recitativ »mit verschränkten ariosen Zeilen« wie Chrysander es nennt, das in der italienischen Oper noch bis nach 1700 zu finden ist.

Sehr ähnlich wie Nr. 1 ist Nr. 4 gehalten: *O admirabile commercium* für zwei Altstimmen mit vier Posaunen oder Bratschen und continuo; Wiederholung eines längeren Abschnittes an mehreren Stellen gibt dem Stück das Gepräge. Es ist übrigens schon ganz kantatenartig. Auch die übrigen Stücke des Bandes mit ihrem symmetrischen Bau, ihren sinfonie, wiederholten Ritornellen sind durchaus kantatenartig, mit Ausnahme etwa von Nr. 9: *Das ist das ewige Leben* (dreistimmig mit continuo), das mit Nr. 2 in der Form zu vergleichen ist. Nr. 10: *O nomen Jesu nomen dulce* (fünfstimmig mit continuo), ist im Satz motettenartig, in der Form arios. Man kann übrigens nicht behaupten, daß die Mischung verschiedener Formelemente diesen Stücken Rosenmüllers, was ihren künstlerischen Wert angeht, vorteilhaft gewesen ist. Mit Ausnahme des feinen *Kündlich groß* ist keines der anderen Stücke gewichtig genug, um für voll zu gelten.

Die Vorfahren Joh. Seb. Bachs müßten in der Geschichte der Motette auch einen Platz finden. Um ihre Leistungen genauer

abzuschätzen fehlt es jedoch noch an genügendem Material. Johann Christoph Bach, dem Eisenacher Organisten (1703 gestorben), gehört wahrscheinlich jene schöne doppelchörige Motette *Ich lasse dich nicht* an, die lange Zeit als ein Werk Sebastians galt, und als solches weit verbreitet wurde. Noch Philipp Emanuel Bach schreibt 1775 an Forkel betreffend eine Komposition Joh. Christophs: »Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seliger Vater hat es einmal in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Effekt erstaunt«. Es handelt sich um die als »Motette« bezeichnete Komposition *Es erhub sich ein Streit* für zwei fünfstimmige Chöre mit reicher Instrumentalbegleitung[1]. Man bezeichnete sie aber wohl richtiger als Kantate. Zwei wertvolle doppelchörige Stücke *Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren* und *Unseres Herzens Freude hat ein Ende* sind erhalten. Das letztgenannte Stück findet man in Bocks »Musica sacra« (Band 16). Der interessanten, ausdrucksvollen Züge ermangelt es nicht, leider werden sie durch die Weitschweifigkeit zumeist der rechten Wirkung beraubt. Neu veröffentlicht ist eine fünfstimmige Motette in Bocks »Musica sacra« (Band VII): *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt.* Auffallend ist der scharfe Kontrast, den die vier Abschnitte zu einander bilden; in Tempo und Rhythmus ist einer vom andern, dem Text entsprechend, sehr verschieden. Joh. Fr. Naue hat von J. C. Bach eine doppelchörige achtstimmige Motette neu herausgegeben: *Lieber Herr Gott, wecke uns auf.* Max Schneider hat neuerdings einen thematischen Katalog sämtlicher Werke der Vorfahren Bachs zusammengestellt, der im Bach-Jahrbuch für 1907 erscheinen wird. Noch vor dem Druck war mir Einblick gestattet, so daß hier mehrere bisher unbekannte, noch nie gedruckte Motetten wenigstens genannt werden können. Von Joh. Christ. Bach kommen außer den schon erwähnten noch folgende fünfstimmige Motetten in Betracht: *Fürchte dich nicht* (Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums, Berlin), *Der Mensch vom Weibe geboren, Sei getreu* (beide in der Bibliothek der königl. Hochschule für Musik, Berlin), schließlich ein Lamento: *Ach, daß ich Wassers gnug hätte* für eine Singstimme mit Begleitung des continuo, von drei Violen, Violine, ein Stück das an Schützsche und Monteverdische Art gemahnt. Die Handschrift in der Universitätsbibliothek Upsala ist Heinrich Bach (Vater von Joh. Christ.) bezeichnet; Max Schneider jedoch tritt aus stilistischen Gründen für die Autorschaft des Joh. Christoph Bach ein.

[1] Vgl. Spitta, Bachbiographie I, S. 43 ff.

Von Johann Michael Bach (1694 gestorben in Gehren bei Arnstadt) sind in Bocks »Musica sacra« neu gedruckt die Motetten: *Herr, wenn ich nur dich habe* (fünfstimmig) und *Nun hab ich überwunden* (achtstimmig), zwei tüchtige Stücke im guten Motettenstil. Das erstere ist in der Art einer Choralvariation gehalten. Merkwürdig ist die Textbehandlung, die Oberstimme singt nämlich einen anderen Text als die vier Unterstimmen; zu einem fest gefügten Untergrund von vier Stimmen erscheint in der Oberstimme abschnittweise ein ganz verschiedener cantus firmus. Dieselbe Eigentümlichkeit weist die Motette *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* auf. Das achtstimmige Stück ist ein gutes Muster der deutschen Choralmotette vor 1700. Die Choralmelodie wird zuerst von den beiden Chören in etwas freier Art durchgeführt, ein Chor löst den anderen ab, abschnittweise; darauf vereinigen sich beide Chöre in einen vierstimmigen Chor. Der Sopran singt in langen Noten nunmehr ganz deutlich die Choralmelodie, die anderen Stimmen kontrapunktieren dagegen in lebhafteren Rhythmen über Motive, die sich als Verkürzung der Choralmotive darstellen. Joh. Seb. Bach verarbeitet den Choral sehr häufig auf diese Weise in seinen Kantaten.

Von Joh. Michael Bach hat Naue die folgenden Motetten veröffentlicht: *Das Blut Jesu Christi* (fünfstimmig handschriftlich in der Augustiner Kirche zu Gotha), *Sei nun wieder zufrieden, meine Seele* (achtstimmig, vier tiefere, vier höhere Stimmen), *Unser Leben ist ein Schatten* (neunstimmig)[1]. Nach Schneiders thematischem Katalog sind die folgenden bisher unbekannten Stücke nachzutragen: *Es ist ein großer Gewinn* (Erfurt, Michael-Kirche, fünfstimmig), *Sei lieber Tag willkommen*, mit volkstümlichen Melodien, die an manche römische Stücke der Zeit Carissimis etwa erinnern (sechsstimmig, Königsberg, Königl.- und Universitätsbibliothek), schließlich aus dem Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin die achtstimmigen Motetten: *Halt was du hast, Fürchtet Euch nicht, Herr du lässest mich erfahren, Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben, Herr ich warte.*

Von Kuhnau, Bachs Vorgänger als Leipziger Thomaskantor, wird jetzt noch häufig die Motette: *Tristis est anima* gesungen, ein edles Stück, das italienische Muster nicht verleugnet.

Ganz für sich stehen in der Gattung Motette die sechs Motetten, die Joh. Seb. Bach hinterlassen hat. In der Gestaltung weichen

[1] In seinem schon genannten thematischen Katalog weist Max Schneider nach, daß die bekannte, auch von Spitta für J. M. Bach in Anspruch genommene neunstimmige Motette *Unser Leben ist ein Schatten* J. M. Bach nicht sicher zugehört. Auch die Motette *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* ist nicht zweifellos sicher beglaubigt.

sie durchaus ab von dem, was man sonst Motette nennt. Die meisten nähern sich der vielsätzigen Choralkantate. In manchen von ihnen steht der Choral als Eckpfeiler da, wie in *Jesu meine Freude*, für fünf Stimmen. Hier erscheint der Choral viermal als Oberstimme, immer anders gefaßt, nur das erste und letztemal in gleicher Fassung. Nicht weniger als elf verschiedene Sätze, ein jeder von ihnen breit ausgeführt, sind in dieser Motette enthalten. In einigen tritt der Choral mehr oder weniger versteckt auf, so daß sie als Choralvariationen gelten müssen, wie die Sätze »Trotz der Gruft der Erden«, das Quartett: »Gute Nacht«, so daß also der Choral in sechs Sätzen eine wichtige Rolle spielt. Der älteren, vielteiligen Psalmenkomposition nähert sich diese Motette durch die Abwechslung der Stimmkombinationen, fünfstimmige Sätze wechseln ab mit solchen für drei und vier Stimmen. Elemente aller Formen kirchlicher Musik sind hier zusammengetragen; da finden sich Sätze, die der alten Motette in ihrer eigentlichen Form nahestehen, wie »Es ist nun nichts«, ausgeführte Fugen, Choralvariationen, Arienartiges, wie das Terzett »So aber Christus in euch ist«, das schlichte geistliche Lied, wie etwa zu Anfang und am Schluß. Die übrigen Motetten sind für achtstimmigen Doppelchor geschrieben. Die Chorbehandlung ist die bei Bach übliche, lang gehaltene Noten kommen verhältnismäßig wenig vor, scharfe Deklamation, kurze Silben, zahlreiche Noten auf den Takt, lange Koloraturen, gern sequenzenartig, herrschen vor. Es ergibt sich also ein Notenbild, das in seiner großen Beweglichkeit stark absticht von dem ruhigen, gemessenen Aussehen der älteren Vokalmusik. Nicht mit Unrecht ist diese Art der Stimmbehandlung mehr eine instrumentale genannt worden, in der Tat sieht in Bachschen Partituren der Chor genau so aus wie die Instrumentenparte. Auch in älteren Partituren der Zeit um 1600 merkt man in den Partituren wenig Unterschied zwischen Gesangsstimme und Instrument. Aber während früher das Instrument sich nach der Stimme richtete, behandelt Bach umgekehrt die Stimmen instrumental. Eine ins Einzelne eingehende Betrachtung der Bachschen Motetten erübrigt sich hier: einmal weil diese großartigen Kunstwerke, ein Gipfel der Gattung, überall bekannt, jedermann leicht zugänglich sind, und dann weil der sehr ausführlichen Analyse von Hermann Kretzschmar in seinem »Führer durch den Konzertsaal«[1] hier nichts mehr hinzuzufügen wäre.

Motetten von Telemann sind im Druck fast gar nicht vor-

[1] II. Abteilung, 1. Teil Seite 482 ff.

handen. Rochlitz (Band III, 66) bringt ein achtstimmiges, doppelchöriges *Amen, Lob und Ehre,* a cappella, ein glänzendes, reich figuriertes Stück. Es arbeitet stark mit den orgelartigen Figuren, die im 18. Jahrhundert so beliebt sind, wie:



Dieses typische aus Achteln und Sechzehnteln gemischte Motiv beherrscht Jahrzehnte hindurch die Gesangskompositionen.

Eine Sammlung handschriftlicher Telemannscher Motetten, aus der Augustiner Kirche zu Gotha habe ich untersuchen können[1]. Es muß sich um ausgesuchte Stücke handeln, denn der Sammler und Besitzer der Handschrift, Schade, schreibt auf dem Titelblatt: »21 Chöre und Fugen von Telemann, welche ich der Seltenheit und ihres inneren Wertes wegen habe abschreiben lassen«. Vorhanden sind freilich nur 17 Stücke. Bei der Seltenheit Telemannscher Motetten sind einige Notizen über den Inhalt wohl nicht überflüssig. Nr. 1. *Unser Trost ist der, daß wir ein gut Gewissen haben.* Am Sonntag Judica, Choralmotette, Choralmelodie unter die verschiedenen Stimmen verteilt, dagegen etwas lebhaftere Kontrapunkte mit orgelartigen Figuren. Ein Stück von stattlicher Haltung. Nr. 2. *Halt im Gedächtnis Jesum Christum* am zweiten Ostertage, ganz ähnlich Nr. 1. Nr. 3. *Ihr Gerechten freut Euch des Herrn,* (auf Palmarum). Zu Anfang Abwechslung zwischen Soli und Chor, sonst Nr. 1 und 2 entsprechend, vollklingendes, effektvolles Stück. Nr. 4. *Sie verachten das Gesetz* (am zehnten Sonntag nach Trinitatis). Als Vortragsbezeichnung schreibt Telemann noch seiner Weise deutsch: »Unwillig«. Breiter und im Einzelnen interessanter ausgeführt als die übrigen Stücke, mit vielen Tonmalereien, die allerdings nicht immer glücklich sind, wie z. B. die Figur



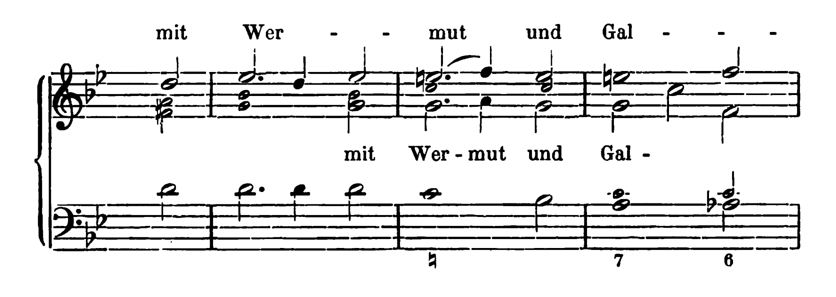
bei der Stelle »daß die Berge beben«; opernhaft ist die unisono-Stelle mit 8va bassa:

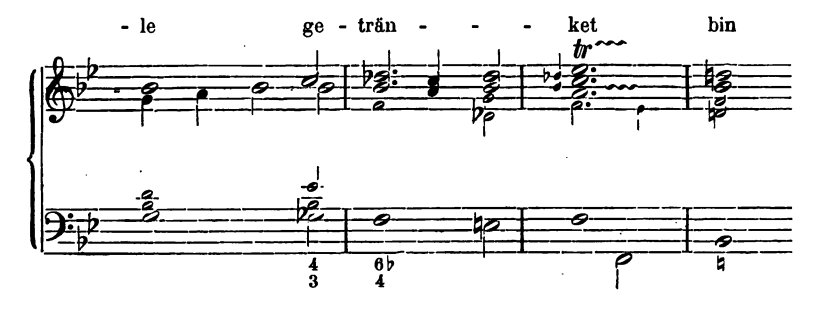


[1] Sie wurde mir von Herrn Max Schneider in Berlin freundlichst zur Verfügung gestellt.



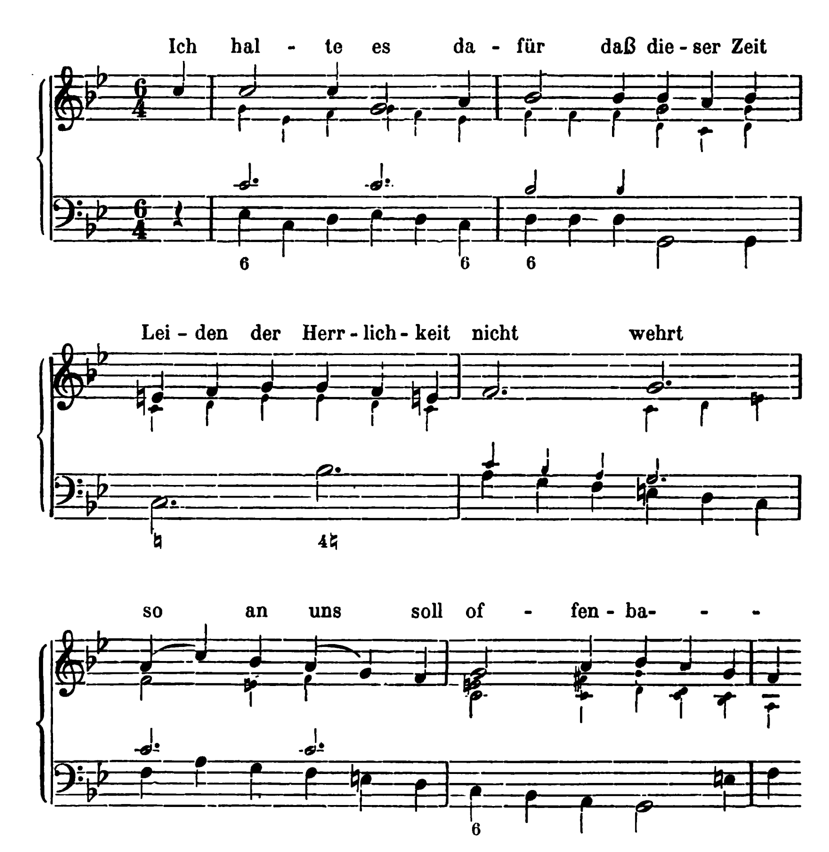
No. 5. *Lobet den Herrn, alle Heiden*, am Feste der Offenbarung Christi, mit Begleitung von drei Trompeten, Pauken; an einigen Stellen treten zwei Violinen hinzu; ein pompöses, wenn schon etwas äußerlich glänzendes Stück, sehr breit ausgeführt, vielleicht ein Kantatenchor. Ein ostinater aufsteigender Baß nach Chaconnenart liegt dem ersten Teil zugunde, wennschon nicht mit großer Strenge durchgeführt. Nr. 6. *Er hat alles wohl gemacht*, am zwölften Sonntag nach Trinitatis, gedrungene volltönende Choralmotette nach Art von Nr. 1, 2. Nr. 7. *Gedenke doch, wie ich so elend und verlassen*, am Sonntag Reminiscere. Ein gediegenes, ernstes Stück, als Kunstwerk viel wertvoller als alle vorher genannten, auch in der Harmonik interessant. Eine Stelle wie diese kennzeichnet den Grundton:





Nr. 8. *Dies ist der Tag, den der Herr macht*, am Feste der Verkündigung Mariae, festlich und froh im Klange. Nr. 9. *Wie lieblich sind deine Wohnungen* mit ganz reizvollem, pastoralem Thema.

Leider wird die Wirkung des Hauptteils verdorben durch die geschmacklose Vorschrift, daß jedesmal auf das Wort »Herr« oder »Herr Zebaoth«, ein tutti-Akkord in die von Solostimmen gesungene Melodie hineinplatzt. Nr. 10. *Der Herr ist mein Hirte*, am dritten Pfingsttage. Bietet nichts bemerkenswertes. Nr. 11. *Ich bin arm und elend*, am Sonntag nach dem Neuenjahr. Eines der wertvolleren Stücke. Ernst, gediegen im Satz. Nr. 12. *Ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden*, am Sonntag Exaudi. Guter, fugierter Satz, tüchtig durchgeführt, desgleichen Telemann nicht gerade oft bringt. Eines der besten Stücke der Sammlung. Das Fugenthema könnte Mendelssohn erfunden haben:



Nr. 13. *Gelobet sei Gott und der Vater*, am Sonntag Trinitatis. Ohne bemerkenswerte Züge. Nr. 14. *Wende dich zu mir*, am dritten Sonntag nach Trinitatis, stark chromatisch gemäß dem

Text »ich bin einsam und elend, die Angst meines Herzens ist groß — siehe an meinen Jammer und Elend«. Nr. 15. *So wir denn umgaben, lieben Brüder*, am Sonntag Cantate. Nr. 16. *Wer der Barmherzigkeit und Güte nachjaget*, am vierten Sonntag nach Trinitatis. Das »nachjagen« zu madrigalischer Tonmalerei benutzt, die im Verlauf nicht uninteressant durchgeführt wird. Gut fugiert. Nr. 17. *Lehre und bedenke, daß wir sterben müssen.* Breit durchgeführter Kanon zwischen den beiden Oberstimmen. Ein sehr interessantes, wertvolles Stück, eines der besten Stücke der Sammlung. Verdient einen Neudruck. Nr. 18. *Und alle Engel stunden um den Stuhl*, auf das Fest Michaelis. Kantatenchor mit Orchester. Nr. 17. *Halleluja, lobet den Namen des Herrn*, am neuen Jahrestage. Kantatenchor mit Instrumenten.

Auffallend ist es, daß alle Stücke mit Ausnahme der Kantatenchöre für zwei Soprane, Baß und Continuo gesetzt sind, also ohne Alt und Tenor. Handelt es sich vielleicht um bestellte Stücke für irgend eine Kirche, die an Alt- und Tenorstimmen Mangel hatte?

Sehr schwach ist Händel in der Gattung Motette vertreten. Es gibt von ihm nur ein einziges Werk, das er Motette betitelt, im 38. Bande der Gesamtausgabe (nach Chrysander in der frühen englischen Zeit um 1715—1720 entstanden). Es ist eigentlich eine mehrsätzige Solokantate mit Begleitung eines Orchesters von Oboe, Streichern und Cembalo. Eine ziemlich ausgedehnte Sinfonia steht zu Anfang; Largo-Einleitung mit den Händelschen punktierten Rhythmen und Echoabschlüssen, darauf Allegro, reich figuriert, rastlos bewegt, ein Stück Tonmalerei, wie der Text angibt. Plötzlich bricht es ab, und die Singstimme beginnt: *Silete venti, nolite murmurare frondes*, mehreremal wiederholt, ganz ohne Begleitung, immer von kurzen Phrasen der Instrumente unterbrochen »piano per tutti«. Bei den Worten »quia anima mea dulcedine requiescit« tritt das sanft rauschende Streichorchester hinzu. Im Echo verhallt dieser stimmungsvolle, malerische Satz. Dieser Blick auf den ersten Satz wird schon genügen, um vom Kantatencharakter der Komposition zu überzeugen.

Mit Bach, Telemann, Händel findet dieses Kapitel seinen naturgemäßen Schluß. Was die deutsche Motette in den folgenden Zeitabschnitten leistete, hat eine davon so verschiedene Grundlage, daß dies alles in einem Schlußkapitel besser für sich zusammengefaßt wird.

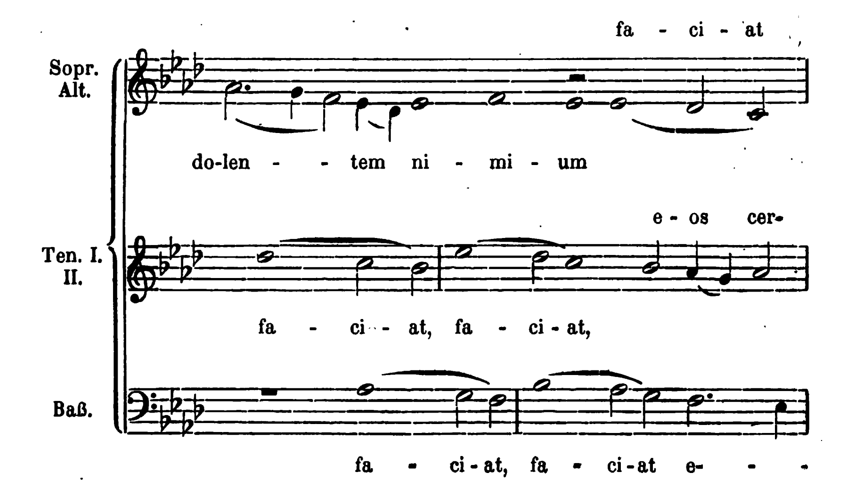
Elftes Kapitel.

Die spanische Motette.

Im 16. Jahrhundert blüht in Spanien eine geistliche Tonkunst auf, die in den großen Meistern Morales, Guerrero, Vittoria, Perez gipfelt. Die Anfänge dieser Kunst sind noch verschlossen. Es kann aber kaum ein Zweifel darüber sein, daß die Niederländer wie auf Italien, so auch auf Spanien ihre Technik übertragen haben. Was das Verhältnis der spanischen Meister zu den Niederlanden und Italien betrifft, so sei daran erinnert, daß infolge der politischen Verbindung zwischen Spanien und den Niederlanden auch in künstlerischen Dingen eine enge Berührung stattfand, ferner daran, daß Spanier, wie auch Niederländer in der päpstlichen Kapelle im 16. Jahrhundert einen festen Platz innehatten. Was man von der spanischen Motette des 16. Jahrhunderts kennt, sieht durchaus niederländisch aus. Die großen spanischen Meister gingen freilich in der Nachahmung des niederländischen Stils nicht auf; eine nationale Eigenheit wußten sie sich im Ton, in der Färbung, in der Melodik zu wahren. Für die Untersuchung hätten aus der Sammlung von Eslava: »Lira sacro-hispaña« einige Teile in Betracht kommen sollen. Leider mußte darauf verzichtet werden, weil das in Deutschland seltene Werk mir nicht zur Verfügung stand. Noch wichtiger jedoch sind die Ausgaben von Pedrell, die den folgenden Untersuchungen zugrunde liegen.

Einige Motetten von Cristobal Morales (aus Sevilla, gegen 1540 päpstlicher Kapellsänger in Rom) sind neu veröffentlicht in Pedrells »Hispaniae Schola Musica sacra«. Es sind alles Werke von düsterem Ernst, von auffallender Größe der Empfindung. Die kontrapunktische Kunstfertigkeit, obschon vollkommen beherrscht, tritt zurück als ein nebensächlicheres Moment. Ein Meisterstück dieses einfach großartigen Motettenstils ist das vierstimmige *O vos omnes qui transitis*, von dunklem Trauerklang, von leidvoller Empfindung voll gesättigt. Abschnitt ist an Abschnitt gereiht, massig und einfach wie große Quaderblöcke, dazwischen immer Generalpausen; bange Erwartung spricht aus ihnen. Die Form ist liedartig: a, b, c, b. Auch im übrigen handelt es sich hier um Stücke, die als Ausdrucksmusik zum Bedeutendsten der

Gattung gehören, Kunstwerke von unvergänglichem Wert. Das fünfstimmige *Emendemus in melius* ist ein erschütternder Bußgesang. Mit Macht packt es das Gemüt, wenn der Tenor, jedesmal gewaltig an-, dann abschwellend, seine Mahnung hineinruft, sechsmal: »memento homo quia pulvis est«. Eine unheimliche Kraft des Empfindens bebt aus diesen Tönen, etwas wie Schauer des Todes weht kalt darüber hinweg. Schräg abwärts schreitet die Linie dieses Stückes: von einem hohen Ton beginnend, wie mit einem Aufschrei, steigt die Phrase dann langsam Stufe für Stufe hinab, bis der Gesang in der Tiefe leise verhallt. Dieser Zug abwärts beherrscht alle Stimmen, alle Motive. Das fünfstimmige *Lamentabatur Jacob*, ehemals ein Hauptstück der päpstlichen Kapelle, gibt dem vorigen nichts nach. Jakobs Weheklage ist niemals ergreifender in Musik gesetzt worden. Ausdruck der Motive, Deklamation, Verwebung der Stimmen, alles von gleicher, reifer Meisterschaft. Der Weheruf in der Mitte »Heu me dolens sum« ist der Kernpunkt des Ganzen. Vom lauten Ausbruch des Jammers zum leisen Beben des schmerzlichen Empfindens sind hier viele Stufen durchmessen. Inbrünstige, flehentliche Bitte ringt sich am Schluß hervor. Wundervoll ist hier die Verwebung der Stimmen, die Art, wie das Motiv, einen Ton höher steigend, bei der Wiederholung an Eindringlichkeit sich steigert, dann aber bei seinem Gange durch die fünf Stimmen mit wahrer Gewalt anwächst:




e - os cer - ne - re, fa - ci - at, fa-
fa - ci - at, fa - ci - at e - - os
- ne - re fa - ci - at e - - - -
fa - ci - at, fa - ci - at e - - os cer-ne-
- os cer - ne - re,
- - ci-at e - os cer - ne - re,
cer - ne-re, cer - - - - - - - - ne - -
- os cer - ne - re,
- re fa - ci - at,
fa-
fa - ci - at, fa - ci - at,
- - re, fa - ci - at e - os cer - -
fa - ci - at e - os cer - ne - re,
- - ci - at, fa - ci - at e - - - - - os cer-



Ein fünfstimmiges *Ave crux* hat den Ton jener für Morales, die Spanier überhaupt, so charakteristischen glühenden, sehnsüchtigen Frömmigkeit. Auch im Satz von erlesener Feinheit, besonders schön der in Hoffnung mild und freundlich ausklingende Schluß. Dem Stück ist die gregorianische Melodie zugrunde gelegt. Auch für das fünfstimmige *Verbum iniquum* ist der gregorianische cantus benutzt. Ambros (V, 600) bringt eine vierstimmige Heiligenmotette von Morales: *Sancte Anthoni pater monachorum*, von jener großartig ernsten Haltung, die den Meister auszeichnet. Es gibt darin breite Kadenzen von wundervoller Wirkung, wie im ersten Teil bei den Worten »faciem creatoris«, im zweiten bei »gemma confessorum«; gerade diese Stelle zeigt jene hingebende Frömmigkeit und jene Glut des Glaubens, von der oben die Rede war. Ein dreistimmiges *Puer natus est* enthält Band 2 der Oxford Hist. of Music.

Von den sehr seltenen Motetten des Spaniers Bartolomeo Escobedo (päpstlichen Kapellsängers gegen 1560) findet man ein vierstimmiges *Exurge quare obdormis* bei Ambros (V, 584), ein ernstes, strenges, sehr feierliches Stück.

Morales' Schüler Francesco Guerrero (1527—1599) aus Sevilla gehört zu den berühmtesten spanischen Tonmeistern seiner Zeit. Die Zahl seiner veröffentlichten Werke ist ungemein groß[1]. Bei Pedrell findet man eine Auswahl der vorzüglichsten Stücke im Neudruck. Wenigstens zwei herrliche Stücke sind hervorzuheben. Ein fünfstimmiges *Ave virgo sanctissima* ist von ganz eigener Reinheit und zarter Kraft der Linien. Wundervoll hebt sich in der Mitte die Stelle »maris stella clarissima« heraus, mit dem ruhig erhabenen Zug nach oben wirken diese Klänge, als sehe man den Stern im reinen Äther schweben; noch packender ist die Mystik das *Salve semper gloriosa*, wie sich das einfache Viernotenmotiv mild und klar durch die Stimmen seinen Weg bahnt, an Glanz und Macht bei jedem Einsatz gewinnend, bis zu dem strahlenden, kraftvollen Höhepunkt bei »gloriosa«. Diesem Meisterwerke nahe kommt das fünfstimmige *Trahe me post te*, auch von hervorragender Feinheit der Linien; auch das sechsstimmige *Heu mihi Domine* ist bedeutend: dunkle Gluten schlagen darin empor. Commer teilt ein vierstimmiges *O Domine Jesu Christe* mit[2], eine hervorragende Komposition.

Von Palestrinas großem Zeitgenossen, seinem Freunde Vittoria, liegen jetzt sämtliche Motetten im Neudruck vor[3], 22 zu vier, acht zu fünf, zwölf zu sechs und zwei zu acht Stimmen, im ganzen 44 Motetten, von denen 13 einen zweiten Teil haben. Im Vergleich zu den großen Motettenwerken eines Josquin, Palestrina, Lassus, Gallus und vieler anderer ist also Vittoria, was die Zahl seiner Stücke betrifft, recht bescheiden aufgetreten. Er ist wohl gar nicht ein eigentlicher Motettenkomponist, der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit liegt in den Messen, Magnificat, Hymnen, der Trauermusik für die Kaiserin, der Charwochenmusik. Nichtsdestoweniger zeigen auch die Motetten seine reine Meisterschaft, einen überragenden Geist. Der Schreibart nach sind sie von den Motetten Palestrinas, der römischen Meister überhaupt, auf den ersten Blick schwer zu unterscheiden. Bei allen genau

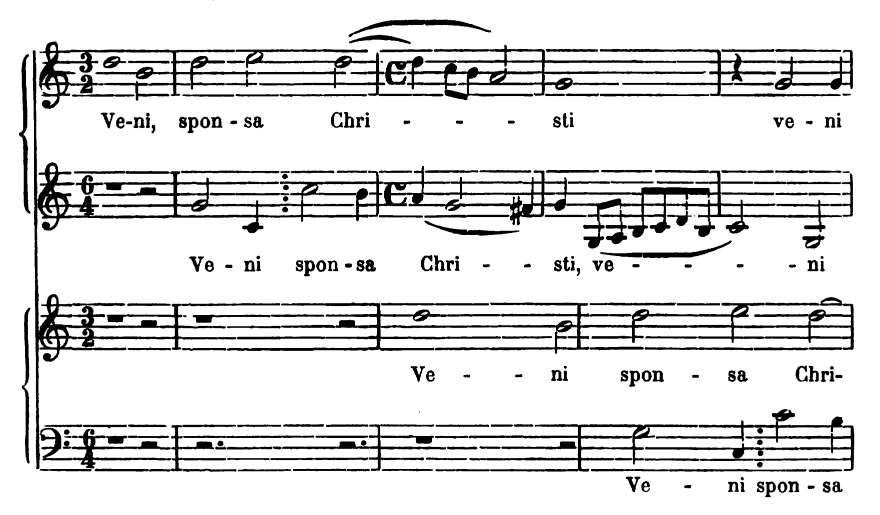
---

[1] Vgl. Bibliographie, auch Biographie in Band I von Pedrells »Hispaniae Schola musica«.

[2] Musica sacra, Band 27.

[3] Band I der Gesamtausgabe der Werke Vittorias, herausgegeben von F. Pedrell, Breitkopf & Härtel.

die gleiche Art der Formgebung, der niederländischen Satztechnik, der Harmonik. Der Florentiner Severo Bonini, ein Zeitgenosse, schreibt in seinen Discorsi[1]: »Vittoria wurde seinerzeit als Affe Palestrinas bezeichnet. Doch ist er wohl in der Tat derjenige, der von allen Komponisten dem unsterblichen Meister der römischen Schule am nächsten gekommen ist«. Aller Ähnlichkeit ungeachtet haben viele Stücke Vittorias einen eigenen Klang, der sie sehr wohl unterscheidet von denen Palestrinas. Proske und Ambros, zwei der besten Kenner dieser Musik, glaubten übereinstimmend, ein »mystischer Zug«, eine Frömmigkeit von glühender Leidenschaftlichkeit zeichne seine Gesänge aus. Ambros führt als Beispiel dessen Vittorias vierstimmige Motette: *Veni sponsa Christi* an, und deutet auf die ungeduldige, »fast leidenschaftliche Sehnsucht«, mit der die zweite Stimme am Beginn in das gregorianische Motiv der ersten einfällt, ohne dessen ruhige Entwicklung abzuwarten. Ambros hätte aber, noch näher eingehend auf sein Beispiel zeigen können, wie der Ausdruck des ungeduldigen Wartens zustande kommt dadurch, daß der Alt in einem ganz anderen Rhythmus der Oberstimme entgegentritt (nach unserer Ausdrucksweise $^6/_4$ im Alt gegen $^3/_2$ im Sopran). Die Stelle sei hier angeführt, so wie ich sie verstehe:



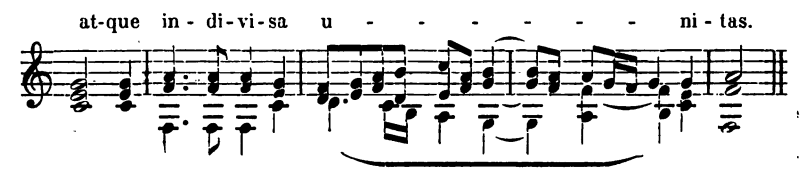
Als ein anderes Beispiel könnte man die sechsstimmige Motette: *Ardens est cor meum* anführen — der Text könnte als Motto vor

[1] Auszüge aus Boninis Discorsi gibt Dela Fage in seiner »Diphtérographie«. Vgl. daselbst Seite 179.

der Gesamtausgabe stehen. Mit Engführungen des Hauptmotivs, das skalenartig nach oben eine Oktave durchschreitet, beginnt sie. In einem Schrei löst sich gleichsam die Erregung des ersten Abschnitts: bei der Stelle »desidero videre Dominum« bringen Tenor und Sopran das »desidero« auf einen Oktavensprung:



Ihrer Gestaltung nach kann man die Motetten Vittorias in zwei Hauptgruppen scheiden, einfache, liedartiger Weise sich nähernde, vorwiegend homophon gesetzte Stücke und solche, die reich geziert sind mit allen Künsten des kontrapunktischen Satzes. Der ersten Gattung gehört an das *Vere languores nostros* für vier hohe Stimmen, von ergreifend zarter Wehmut durchzogen. Auf die Stelle *dulce lignum* paßt Proskes Ausspruch von dem mystischen Zuge bei Vittoria. Nahe verwandt mit diesem Stücke ist die für vier hohe Stimmen gesetzte Motette: *O vos omnes qui transitis*; auch dieses Stück fast liedartig, von ähnlichem Überschwang des Gefühls, dabei von einer köstlichen Reinheit der Linien. Auch das sechsstimmige Weihnachtsstück: *Quem vidistis pastores* gehört hierher, wenigstens große Teile davon sind ganz homophon, ähnlich in den sechsstimmigen Motetten: *Vidi speciosam*, *Benedicta sit sancta Trinatas.* In dem letztgenannten Stück ist an der Stelle: »atque indivisa unitas« die Homophonie zu einer recht wirksamen Tonmalerei benutzt: alle Stimmen sind gleichsam »ungeteilt« in eine einzige Masse zusammengeschlossen:



Dreimal in verschiedenen Stimmkombinationen tritt diese Stelle auf; von dem vorhergehenden und darauffolgenden Abschnitt, die in imitatorischer Weise gesetzt sind, hebt sie sich immer scharf ab. Freilich sind, besonders in den sechsstimmigen Stücken, die homophonen Partien mit polyphonen oft gemischt. Ein auffallend liedartiger Zug geht aber bei Vittoria fast überall durch die einzelnen Stimmmen; sehr häufig klingt es wie Bruchstücke aus Liedmelodien, mancher Anklang an spanische Volksmusik mag da verborgen sein.

Die Hauptmasse der Motetten ist jedoch im strengen, polyphonen Satz geschrieben, wie ihn die Niederländer übten. Die vielen festlichen, jubelnden, reich bewegten Alleluja am Schlusse, oft auch in der Mitte, sind besonders auffallend; sie wirken wie ein köstlicher Zierrat, in kräftigen, elastischen, reich verschlungenen Linien gezeichnet von der Hand eines Meisters. Bemerkenswert sind zwei doppelchörige, achtstimmige Motetten, nicht so sehr ihres künstlerischen Gehaltes wegen, als weil sie seltene Beispiele für Verwendung der Orgel als Begleitinstrument im 16. Jahrhundert sind: Die Orgel verdoppelt allerdings nur die Singstimmen. In einer der Motetten ist die Orgel nur dem ersten Chor beigegeben und schweigt, sobald der zweite Chor allein singt. Möglicherweise trat an dieser Stelle ein anderer Begleitungskörper ein, etwa ein Quartett von Blasinstrumenten. In der Vorrede zum ersten Bande seiner Vittoria-Ausgabe teilt Pedrell mit, daß in Spanien im 16. Jahrhundert Instrumentalbegleitungen zu mehrstimmigen Vokalwerken üblich waren. So gibt es z. B. eine dreichörige zwölfstimmige Motette: *Verbum caro* von Philipp Rogier (als königlicher Kapellmeister in Madrid 1596 gestorben), die von zwei Orgeln und Harfe begleitet war; eine vierchörige Motette zu 17 Stimmen des valencianischen Meisters Juan Bautista Cómes (1568—1611), in der als Begleitinstrumente dienen: Harfe (für den ersten Chor), die erste Orgel für den zweiten Chor, 2 Alphörner, Fagott und Saquebute (Posaune), und schließlich Violen und die zweite Orgel für die beiden anderen Chöre. Ein 15stimmiges *Invocarem* desselben Meisters hat drei Orgeln und eine Truppe von Spielleuten zur Begleitung. Daß aber solche Instrumentalbegleitungen nicht nur in Spanien üblich waren, sondern auch in anderen Ländern, das lehren zahlreiche bildliche Darstellungen, Gemälde, Stiche, Holzschnitte des 16. Jahrhunderts[1]. Daß man diese Begleitstimmen für gewöhnlich nicht druckte, mag den Glauben veranlaßt haben, alle Kunstmusik des 16. Jahrhunderts sei rein vokal gewesen.

An kleinen geistvollen Zügen ist bei Vittoria kein Mangel. In der vierstimmigen Motette: *Iste Sanctus pro lege Dei* wird der Schluß dadurch prachtvoll und kräftig, daß dem in sich nachahmenden Phrasen verästelten ersten Teil ein ganz gedrungener Endabschnitt folgt. Der Text beginnt: »Iste Sanctus pro lege Dei sui certavit usque ad mortem, et a verbis impiorum non timuit«;

---

[1] Vgl. H. Leichtentritt. Was lehren uns die bildlichen Darstellungen des 13.—16. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? Sammelband VII der I.-M.-G. 1906.

bei den Worten: »fundatus enim erat supra firmam petram« beginnt plötzlich der Tenor seine Notenwerte zu vervier- und verachtfachen, in ganz breiten longae und maximae stellt er seinen cantus hin wie den festen Fels, auf dem die anderen, reich bewegten Stimmen sicher ruhen. In der Motette zum Allerheiligenfeste: *O quam gloriosum est* heißt es gegen den Schluß hin: »sequuntur agnum, quocumque ierit«. In prächtigen Engführungen durchmessen die Stimmen, Ton für Ton absteigend die ganze Oktave, zehnmal tritt das ruhige, breite Skalenmotiv in elf Takten auf, oft nimmt es 4½ Takte in Anspruch — das Bild pilgernder Schaaren, ruhsam in einer Richtung wandernd, steigt im Geiste auf. Eine sechsstimmige Motette beginnt: *Trahe me post te* — der Komponist läßt eine Stimme die andere nach sich ziehen, und benutzt die Gelegenheit zu einem meisterlichen Doppelkanon: die beiden Altstimmen, die beiden Tenöre werden das ganze Stück hindurch streng kanonisch geführt. Durch Generalpausen werden textlich bedeutungsvolle Stellen oft sehr wirkungsvoll eingeleitet, Beispiele dafür sind in der Motette: *Doctor bonus* die Stelle: »Salve crux«, in der Verkündigung an Maria *Ne timeas Maria* die Stelle: »et vocabitur altissimi filius«, in der ganz besonders schönen Motette: *Vere languores* die Stelle: »Dulce lignum«. Sinnvoll wird der Mittelpunkt eines Textes oft in langen, ruhigen Akkorden herausgemeißelt, wie etwa in der Ostermotette: *Surrexit pastor bonus* die Stelle: »(pro grege suo) mori dignatus est« kurz vor dem Schluß, höchst eindringlich, mit dem Ausdruck feierlicher Weihe und Erhabenheit[1]. In dem festlich glänzenden, sechsstimmigen Weihnachtsstück: *Pastores loquebantur* wirkt der Schluß ganz bildhaft. Eilend drängen sich die Hirten heran: »et venerunt festinantes«, in kleinen Notenwerten, meistens Vierteln, wird der Text rasch deklamiert, abschnittweise von verschiedenen Stimmgruppen, als wenn sie von allen Seiten zusammenliefen; da fanden sie »Mariam et Joseph et infantem positum in praesepio«: langgezogene, hellschimmernde Akkorde, in Doppelganzen sich entfaltend; der Gipfelpunkt wird auch dadurch bezeichnet, daß die Oberstimme auf ihrem höchsten Ton, dem hohen g, die Reihe der gehaltenen Akkorde beginnt.

Von den Meistern der Schule von Valencia, die in Juan Bautista Cómes (1568—1643) gipfeln soll, ist der früheste, von dessen Wirken Näheres bekannt ist, Juan Gines Perez. In seiner Neuausgabe ausgewählter Werke von Perez führt Pedrell[2] die

[1] Die vierstimmigen Motetten Vittorias sind jetzt bequem zugänglich in einer praktischen Ausgabe von Bäuerle, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[2] Seite XVII.

Meister der valencianischen Schule an, sie sind Perez, Ambrosio Cotes, im 17. Jahrhundert: Juan Arsis de Leysa, Jerónimo Felipe, Juan Bautista Cómes, Francisco Navarro, Diego Pontac, Urban de Vargas, Gracián Babán, Antonio Feodoro Ortells; im 18. Jahrhundert: Pedro Rabassa, José Pradas, Pascual Fuentes, Francisco Morera, José Pons. Einzelheiten über die Werke dieser Meister können gegenwärtig noch nicht gegeben werden. Im Allgemeinen urteilt Pedrell wie folgt: »La direction mystico-idéale tracée par le génie de Juan Ginés Perez suit la ligne droite depuis le musicien d'Orihuela jusqu'à J.-B. Cómes. Après Navarro et Pontac qui savent conserver plus on moins florissantes les traditions d'école, vient l'époque de Bában, d'Ortells, de Rabasa et de Pradas, et malgré la décadence qui s'accentue de plus en plus chaque jour, on peut dire que la tradition n'a pas encore disparu à l'époque du maitre Cabo (1830), un des derniers soutiens de l'école valencienne, celui qui a eu le plus de génie sans doute, et dans les compositions duquel on entend résonner les saillies géniales de Perez et les suaves accords de Cómes.« Die Eigentümlichkeit der Schule von Valencia ist ihre Vorliebe für die Mehrchörigkeit. Cómes soll in diesem Stil so Hervorragendes geleistet haben, daß Pedrell ihn ohne Bedenken mit Giovanni Gabrieli vergleicht und ihm sogar in mancher Hinsicht den Vorzug gibt: »L'art multivocal de Cómes est un art parfait et achevé, plus correct que celui de Juan Gabrieli.« Einige der bedeutendsten Kompositionen dieser Art sind nach Pedrell: *Cum invocarem*, *Miserere mei Deus*, *Tibi soli peccavi*, *Dixit Dominus* für 17 Stimmen in vier Chören, alle von Cómes: »précédents glorieux des grandes constructions polyphoniques chorales« eines Francisco Navarro (*Magnificat* und *Beatus vir*, zwölfstimmig), Urban de Vargas (*Simbolo de San Atanasio* und *Lauda Jerusalem*, elfstimmig), Gracián Babán (*Salmos de Noua*, zehn- und zwölfstimmig) usw. Eine andere Eigentümlichkeit der Schule von Valencia ist die mehrstimmig behandelte Psalmodie, vier, fünf-, sechsstimmig, in der Art, daß der Chor abwechselt mit dem gregorianischen Gesang und der Orgel. Die von Pedrell neu veröffentlichten Stücke des Perez lassen diesen Meister in seinem Wert ziemlich deutlich erkennen. Da sind zunächst eine Menge einfacher Stücke, responsorisch behandelt in der angegebenen Art. Auf eine Solophrase setzt antwortend der vierstimmige Chor ein, homophon, einfach den Text deklamierend. Eigen ergreifend sind die gedehnten Schlußfälle der einzelnen Abschnitte. Ab und zu tritt ein kunstvoller gefügtes Sätzchen zwischen die falso bordon-

artigen Abschnitte. Andere Stücke sind richtige Motetten in polyphoner Schreibart. Einige »Motecta pro defunctis« sind von hervorragendem Wert. *Domine Deus*, *Miseremini fideles*, *Parce mihi Domini* (alle fünfstimmig) sind Stücke von ergreifender Gewalt des Ausdrucks; Züge von rührender Zartheit sind den ernsten, strengen, dunklen Klängen hier und da beigemischt, so z. B. in der Mitte des Miseremini die Bitte »Pater clementissime« in lichten Durklängen ganz verklärt, wie eine unerschütterliche Hoffnung auf Verzeihen und Gnade, eine gewisse Voraussicht der ewigen Seligkeit. — Solcher wahrhaft genialen Züge finden sich in diesen Motetten noch manche andere. Merkwürdig ist es, daß von Perez sämtliche Werke ungedruckt geblieben und nur durch Manuskripte auf uns gekommen sind.

Einige einfache Kompositionen des Königs Johann von Portugal (1604—56) findet man bei Proske. Von dem portugiesischen Meister Manuel Cardoso (1569—1650) teilt Proske zwei Motetten mit, tüchtige Stücke in der Art der italienischen Motette zur Palestrinazeit. Den portugiesischen Komponisten dürfte man vielleicht David Perez zurechnen, obschon er in Neapel geboren wurde (1711—1779). Sein vierstimmiges *Media nocte* (in Braunes Cäcilia I.) gehört in eine Gruppe mit Motetten der Jomelli, Leo etwa, die einen erheblichen Aufstieg der Motette in Neapel gegen 1750 bezeichnen, ein Aufblühen, das jedoch von langer Dauer nicht war. Nähere Kenntnis der alten portugiesischen Kirchenmusik steht gegenwärtig noch ganz aus. Über portugiesische Musiker unterrichtet man sich am besten in Vasconvellos Lexikon: *Os musicos portuguezes* (1870 erschienen).

Zwölftes Kapitel.

Die französische Motette.

Was die früheste französische Motette des 12.—14. Jahrhunderts für die Geschichte der Form bedeutet, ist an anderer Stelle schon erörtert worden. Nachdem die Niederländer im 15. Jahrhundert die Führung übernommen hatten, verwischt sich allmählich die Spur der französischen Motette. Erst im 17. und 18. Jahrhundert wird sie wieder als Gattungsvariante besonders kenntlich. Aller-

dings darf nicht übersehen werden, daß im 15. u. 16. Jahrhundert französische und niederländische Komponisten oft schwer auseinanderzuhalten sind, mangels biographischer Nachrichten. Zudem ist das weitläufige Material noch viel zu wenig durchforscht. Es möchte also späterhin die französische Motette des 16. Jahrhunderts viel deutlichere Züge annehmen, als sie gegenwärtig aufweist. Von den einschlägigen Stücken der Jannequin, Sermisy, Certon, Goudimel, Phinot usw. liegt in Partitur nur sehr wenig vor. Es sei auch hier auf Ambros verwiesen, der im 3. Bande seiner Musikgeschichte (Seite 335—354) die französischen Meister behandelt auf Grund eines Materials, das vorläufig für die Allgemeinheit noch verschlossen ist. Seiner Darstellung ist an dieser Stelle nur wenig hinzuzufügen. Wohl aber ist hier zu berichten von französischen Motettenmeistern späterer Zeit, von denen wir Kenntnis haben durch die Arbeiten jüngerer französischer Forscher und durch eine ganze Reihe von Pariser Neudrucken. Einige Bemerkungen über ältere Meister seien vorangeschickt. Von Jean Mouton, der immer zu den Größen seiner Zeit gerechnet werden wird, druckten Petrucci in seinen verschieden Sammelwerken 21 (in drei Büchern der Motetti della Corona 1514, 1519), Le Roy & Ballard 1555 in Paris 22 Motetten. Eine Manuskriptpartitur dieser 22 Stücke besitzt das Britische Museum. Im Ganzen sind bis jetzt etwa 75 Motetten des Meisters nachgewiesen, von denen nur ein sehr geringer Bruchteil in Partituren gedruckt vorliegt. Burney teilt den ersten Teil eines vierstimmigen *Quam pulchra es* mit, ein hervorragend schönes Stück für tiefe Stimmen. Hawkins (II, 482) bringt ein vierstimmiges *Salve mater*, ein kunstvoll gebautes Stück, kanonisch so gesetzt, daß die nachahmende Stimme die Umkehrung des Themas bringt, dabei außerordentlich wohltönend. Im 3. Bande der neuen »Oxford History of Music« steht ein vierstimmiges *Noe psallite*. Auch bei Glarean findet man etliches. Da fallen zunächst zwei Stücke ins Auge wegen der spielenden Leichtigkeit, mit der in ihnen kontrapunktische Schwierigkeiten überwunden sind. Ein vierstimmiges *Salve mater salvatoris* ist so eingerichtet, daß der Alt mit dem Baß kanonisch geführt ist, in der Art, daß der Alt alle Schritte des Basses in der Verkehrung singt; das Motto lautet: »Duo adversi adverse in unum.« Noch merkwürdiger ist ein achtstimmiges *Nesciens mater*, für zwei vierstimmige Chöre so gesetzt, daß der erste Chor das ganze Stück hindurch in allen vier Stimmen dem zweiten Chor als Kanon folgt. Dabei schönster Klang, eleganteste Stimmführung, keine Spur von Zwang. Zwei andere Motetten bei Glarean, *Domine salvum* und

Miseremini mei, beide vierstimmig, sind gute Stücke in der polyphonen niederländischen Motettenschreibart, ohne Züge, die ein Verweilen bei ihnen erheischten. Besonders berühmt muß ein sechsstimmiges *Gaude virgo Catarina* gewesen sein, das zu Lebzeiten des Meisters zweimal gedruckt wurde, 1529 und 1534. Ein fünfstimmiges *Quaeramus cum pastoribus* ist in der schon erwähnten Pariser Anthologie von Ch. Bordes erschienen.

Von Claude Goudimel (1504—72), einem der Hauptmeister der französischen Tonkunst, kommen in erster Reihe die Psalmen in Betracht, die er in großer Anzahl und verschiedenen Fassungen auf die Übersetzungen des Psalters von Marot und de Bèze setzte; manche dieser Psalmbücher, die kunstvollsten hat er »en forme de motetz« gesetzt, laut ausdrücklicher Angabe, im Gegensatz zu anderen vereinfachten Bearbeitungen, für den Hausgebrauch sozusagen. Die Betrachtung aller dieser Werke gehört in eine Geschichte der Psalmkomposition. Eigentliche Motetten von Goudimel sind nur in geringer Anzahl bekannt. Maldeghem bringt ein dreichöriges *Salve regina* zu zwölf Stimmen. Das Stück reicht an Palestrinas *Salve regina* bei weitem nicht heran, weder an Tiefe und Gewalt des Ausdrucks, noch an Feinheit der Stimmführung und technischer Durcharbeitung, ist aber dennoch ganz imposant im Aufbau und würdig im Ausdruck. Die Chöre sind in venezianischer Weise als Komplexe, flächenartig behandelt, nicht so sehr die Einzelstimmen als Linien geführt, wie es die Niederländer liebten. Glänzende und kraftvolle Wirkungen entstehen durch die Vereinigung aller drei Chöre an manchen Stellen, ein Chor vom andern das Motiv aufnehmend, ein Chor den andern imitierend, wie etwa bei den Worten: »ad te clamamus«; dieser Höhepunkt ist durch das Vorhergehende auch trefflich vorbereitet. Von besonderer Schönheit ist die Stelle »o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria« kurz vor dem Schluß, — von großer Milde, wie überhaupt Milde und Freundlichkeit der Grundzug dieser Komposition ist. Ein vierstimmiges *Videntes stellam magi* wird viel gerühmt[1]. Bei Burney (III, 267) findet man ein vierstimmiges *Domine quid multiplicati sunt*, ein Stück von eigentümlich elegischem Klange.

Ein französischer Meister, Dominicus Phinot, dessen Werke um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Lyon, auch in italienischen und deutschen Sammlungen erschienen, ist durch Commer wenigstens in einigen seiner größeren Kompositionen uns bekannt gemacht

---

[1] Erschienen in der Anthologie des maitres religieux primitifs, Paris, Schola Cantorum, herausgegeben von Ch. Bordes.

worden. Drei große, achtstimmige Stücke, *Lamentationes Jeremiae*, *Sancta trinitas*, *Jam non dicam vos servos* zeigen vollständige Beherrschung der venezianischen Doppelchörigkeit, wie sie etwa Willaert ausgebildet hatte. In den Lamentationen wird ganz in venezianischem Sinne mit ausgesuchten Klangwirkungen gearbeitet. Der erste Hauptteil ist den dialogisierenden zwei Chören zugeteilt, darauf folgt ein Satz für einen Chor von vier hohen Stimmen, ein anderer für einen Chor von vier tiefen Stimmen, schließlich Zusammenfassung aller Stimmen in einem Satz für acht reale Stimmen. Dieselbe Klarheit der Disposition, die gleiche sichere Ruhe und Wirksamkeit in der Entfaltung der Mittel, die gleiche Würde und Vornehmheit der Haltung zeichnet auch die übrigen Motetten aus. Niemals Prunk um seiner selbst willen, vielmehr eine merkliche Zurückhaltung auch bei Stellen, die zum Prunk herauszufordern scheinen. Ein auffallendes Beispiel dafür bietet das lange achtstimmige Alleluja in der Motette *Jam non dicam vos servos*: kein lauter Jubelklang, vielmehr im ausgesprochenen Moll, gedämpft, von ganz merkwürdigem Reiz. Ein anderes achtstimmiges, doppelchöriges Stück *In tanto tempore*, ist im vorzüglichsten venezianischen Stil geschrieben; nach solchen Stücken wundert man sich nicht, daß der Name Phinot in den Sammelwerken der venezianischen Drucker, z. B. in Gardanos Motetti del frutto sehr häufig erscheint. Phinot gehört übrigens neben Gombert und Clemens non Papa zu den Meistern, die Herm. Finck allen anderen voranstellt. Noch im Florilegium Portense, nach 1600 sind Phinotsche Motetten gedruckt. Es dürfte sich wohl lohnen, die Werke Phinots in größerer Menge wieder zugänglich zu machen[1].

Den offiziellen Stil für die französische Kirchenmusik diktierte lange Zeit die »Chapelle royale«. Sie bestand mindestens 300 Jahre lang, von den Anfängen des polyphonen Stils an bis spät ins 18. Jahrhundert, bis zum Ausbruch der Revolution. Die berühmtesten Musiker des Landes standen in Beziehungen zu dieser Kapelle. Ockheghem, Prioris, Antoine de Longueval werden unter den frühesten Leitern genannt. Franz I. reorganisierte die Kapelle im 16. Jahrhundert. Mouton und Claudin de Sermisy sind während seiner Zeit die hervorragendsten Mitglieder der Kapelle, Claudin als Kapellmeister.

Sehr spärlich sind die Nachrichten über Motetten von Claudin, der als Chansonkomponist mit ziemlich deutlichen Zügen vor uns

[1] Vgl. Seite 74, 326.

steht. Neudrucke sind kaum vorhanden. Als Motettenkomponist erscheint er zuerst 1526 in der Sammlung *Fior di Motetti*, die bei Giunta in Rom erschien. Von 1529 an erschienen französische Drucke seiner Werke, zuerst vier Motetten in Attaignants *XII Motets à 4 et 5 voix*, 1542 das »premier livre de motets«.

Ein neuerdings veröffentlichter Rechnungsbericht der Kapelle aus dem Jahre 1619 gibt einige nähere Aufschlüsse über den Personalbestand zu Anfang des 17. Jahrhunderts[1]. Als wichtigstes Mitglied erscheint in dieser Zeit Nicolas Formé (1567—1638), Kapellmeister und Kapellkomponist unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. König Ludwig schätzte die Kompositionen Formés so hoch, daß er nach dem Tode des Meisters dessen Werke in seine persönliche Verwahrung nahm und den Schatz eifersüchtig hütete, so daß sehr wenig von Formé bekannt wurde. Nach Quittard[2] kann man Formés zweichörige Motetten als den Typ ansehen, der nachher für die größeren französischen Kirchenkompositionen maßgebend wurde. Formé führte eine Schreibart ein, die zu vergleichen ist mit dem instrumentalen *concerto grosso*. Ein großer und ein kleiner Sängerchor, der letztere von Solisten gebildet, stehen in diesen Werken einander gegenüber[3]. Quittard urteilt über sie wie folgt: »De là résultent certains effets qui ne manquent pas de grandeur. C'est de la musique décorative, bien faite pour rehausser la solennité d'imposantes cérémonies officielles. Mais la monotonie de l'écriture de chaque chœur en particulier, d'où toute combinaison contrapunctique complexe est à peu près exclue, fatigue assez vite.« Neben Formé wirkte an der Kapelle Eustache Picot, der von zeitgenössischen Schriftstellern, u. a. Mersenne[4], unter die vorzüglichsten Musiker gerechnet wurde. Von seinen Werken ist kaum etwas bekannt. Man weiß jedoch, daß geistliche Kompositionen von ihm noch bis zu den Zeiten der Revolution gesungen wurden. Er hatte als Abbé und Kanonikus Stiftungen hinterlassen, mit denen die Verpflichtung verknüpft war, gewisse seiner Kompositionen jährlich aufzuführen; es waren

[1] Vgl. M. Brenet: Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France. Sammelband VI der Intern.-Mus.-Ges.

[2] H. Quittard: Un musicien oublié du 17. siècle. Sammelb. VI, Seite 378 der Intern.-Mus.-Ges.

[3] Schon früher, gegen 1589, hat der Niederländer F. Sale (allerdings ganz vereinzelt, nur durch den Mangel an Gesangskräften bestimmt) in einer Messe ähnliches. An Stelle eines fünfstimmigen Chors setzte er ein paar Solisten mit Orgelbegleitung; der zweite Chor blieb intakt. Siehe Kretzschmars »Führer durch den Konzertsaal« II, 1, 158.

[4] S. Brenet, a. a. O., S. 25 ff.

dies teils Stücke im Cantus planus, teils faux-bourdons und Chöre mit Orgel: der Psalm *Paratum cor meum* mit dem *Gloria Patri*, *Surrexit Dominus* und *Christus resurgens*, *Ave verum*, *O pretiosum*, *Domine salvum*, *Regina cœli*. Die feierliche Prozessionsmusik, zu der diese Stücke gehörten, wurde gedruckt, erschien sogar 1677 in neuer Auflage; beide Ausgaben scheinen aber verschollen zu sein, ebenso wie Picots Trauermusik zum Leichenbegängnis Ludwig XIII.

Ältere Zeitgenossen von Formé waren Jacques Mauduit (1557—1621) und Du Caurroy, der Vorgänger Formés als Kapellmeister der Chapelle royale; noch etwas älter als Mauduit ist Claude Lejeune. Über die Motetten dieser Meister, wie einer Schar anderer des 16. Jahrhunderts, ist vorläufig wenig zu sagen. Man kennt sie viel besser als Chanson-, auch als Psalmenkomponisten. Ambros' wennschon knappe Darstellung[1] ist noch immer nicht überholt. Es sei also auf sie verwiesen. Attaignant druckte 1534—39 eine große Sammlung von Motetten und Psalmenmotetten französischer Meister in 14 Büchern. Bis diese Hauptquelle dem Studium erschlossen ist, wird wohl von genauerer Kenntnis der französischen Motette vor 1550 kaum die Rede sein können.

Der Stil wandelt sich nach der Mitte des 16. Jahrhunderts beträchtlich. Mouton ist in der Schreibart von den besten Niederländern nicht zu unterscheiden, Phinot und Goudimel glänzen noch als Meister des Kontrapunkts; was Jannequin als Motettenkomponist bedeutet, ist gegenwärtig kaum zu sagen möglich. Aber schon Claudin de Sermisy strebt von der kontrapunktischen Weise fort, und dieser Zug nach dem Homophonen hin wird später noch stärker. Man darf ihn nicht schlechthin Verflachung nennen, denn er hat auch manches eigentümlich Französische mit sich gebracht, jene Klarheit der Form, jenes Feingefühl für den Wert des Akkords, jene Feinheit des Geschmacks auch beim Gebrauch einfacher Mittel. Ein französischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, der Pater Parran, hat in seinem *Traité de la musique théorique et pratique* (1646) die Stilunterschiede zwischen der Musik eines Orlando di Lasso und der Claudin und Du Caurroy gut hervorgehoben, wenn er die Musik der letzteren beschreibt als: »*musique grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine, où l'on fuit ce qui est commun avec observation de cadences rompues pour chercher ce qui est de plus rare et de moins usité . . . contrapoint observé qui ne plaist guère qu'aux Maistres qui jugent et gustent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords*

---

[1] Ambros, Musikgeschichte Band III, 336 ff.

bien observez et pressez.« Demgegenüber nennt er die Musik des Lasso »*grave et devote, en laquelle on mesle bien souvent de l'industrie, accompagnée de fugues naturelles et non contraintes*[1].

Sehr merkwürdig, in ihren Zusammenhängen mit früheren Meistern noch nicht genügend aufgeklärt sind Motetten eines südfranzösischen Meisters Bouzignac. Vor kurzem erst hat ein französischer Forscher, Henri Quittard[2], zum ersten Male nachdrücklich auf Bouzignac aufmerksam gemacht, die spärlichen Nachrichten gesammelt, die wir von seinem Lebensgang haben, die erhaltenen Werke (Manuskripte in Tours und Paris) einer eingehenden Betrachtung unterworfen. Die Schaffenszeit Bouzignacs fällt in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Seine Werke jedoch sind in einem Stil gehalten, der stark abweicht von dem, was man seinerzeit in Frankreich und Italien übte. Seine Motetten sind weder Kirchenstücke in der a cappella-Art des 16. Jahrhunderts, noch haben sie das Mindeste gemeinsam mit dem begleiteten monodischen Stil des 17. Jahrhunderts. Seine Schreibart steht zwischen beiden Stilen. Er kennt keinen Generalbaß, keine Instrumentenbegleitung, aber sein mehrstimmiger Vokalsatz hat bei aller Eleganz der Kontrapunktik einen liedhaften Zug, eine Rundung der Form, die an Arien mit Ritornellen erinnert, schließlich eine dramatische Belebtheit, die stark opernartig erscheint. Er liebt es, eine Stimme im Dialog, — etwa wie bei Frage und Antwort — den anderen entgegenzustellen, und sucht sich seine Texte so, daß sie sich zu solchem Dialog verwenden lassen. Eine Annäherung an das »concerto da chiesa« ist in derartigen Stücken nicht zu verkennen. Quittard weist darauf hin, daß Bouzignacs Werke am ehesten mit Kompositionen wie Orazio Vecchis »Anfiparnasso« sich vergleichen lassen. Es erscheint nach seinen Darlegungen aber zweifelhaft, ob die Übereinstimmung wirklich auf einen Einfluß von Seiten Vecchis zurückzuführen sei. Noch gewichtigere Gründe scheinen dafür zu sprechen, daß Bouzignac, der wohl nie weit aus seiner engeren Heimat, Narbonne, Angoulème hinausgekommen ist, ganz selbständig zu seiner Schreibart gelangt ist. Die von Quittard mitgeteilten fünf Motetten genügen schon, um vom Bild dieses originellen Künstlers einige markante Züge zu zeichnen. Das vierstimmige *Vulnerasti cor meum* ist von allen Stücken der alten Motette am nächsten verwandt, man könnte es für ein

[1] S. Quittard, a. a. O., Sammelband der Intern.-Mus.-Ges. VI, Seite 371.
[2] Sammelband VI, 365 der Intern.-Mus.-Ges. »Un musicien oublié du XVIIe siècle français: G. Bouzignac«.

gutes römisches Schulwerk halten, wenn seine formale Gestaltung nicht gar so abweichend wäre. Es beginnt mit einem siebentaktigen Satz über ein chromatisch absteigendes Motiv, dem als Gegenmotiv seine Umkehrung beigesellt wird. Dieser siebentaktige Satz erscheint nun, gleich einem Ritornell, in der Mitte und am Ende des Stückes in notengetreuer Wiederholung[1]. Merkwürdig seiner dramatischen Haltung wegen ist das fünfstimmige *Unus ex vobis me tradet.* Der ganze erste Teil ist ein Solo des ersten Tenor, der Jesu darstellt, unterbrochen oder begleitet von den Weherufen »Heu!« der anderen Stimmen, von den erregten Zwischenfragen: »Nunc quid ego sum Rabbi?« der Jünger. Im zweiten Teil ist ähnlich, aber noch viel bewegter der Dialog zwischen Christus und den Häschern dargestellt. Bouzignac bindet sich aber nicht streng an die Forderungen des Dialogs, wie er in einer Oper etwa hätte behandelt werden müssen. Um einen musikalischen Höhepunkt herbeizuführen, scheut er sich z. B. nicht, in den letzten acht Takten die Worte Christi neben dem Solotenor auch in alter imitierender Weise von den andern vier Stimmen singen zu lassen. Den Gruß des Engels an Maria: *Ave Maria gratia plena* komponiert Bouzignac einstimmig ohne jede Begleitung. Der Sopran trägt das solo abschnittweise vor. Nach jedem Abschnitt fällt der volle Chor ein, teils erzählend: »quae cum audisset turbata est in sermone eius . . .«, teils die Worte der Jungfrau singend: »Quomodo fiat istud quoniam virum non cognosco?« Häufiger Taktwechsel scheidet Rede und Gegenrede noch schärfer von einander. Man denkt dabei an manche Abschnitte alter Passionen. In einer anderen Motette läßt der Komponist wiederum die Stimme des Engels von den Hirten auf dem Felde immerwährend unterbrechen. *Annuncio vobis — quid? — gaudium magnum — quale? — natus est vobis — quis? — Salvator — quando? — hodie — ubi? — in Betlehem*[2]. In dem fünfstimmigen *Stella refulget* erscheint wiederum der Anfangsabschnitt ritornellartig in der Mitte wiederholt, überdies wird die Phrase »stella refulget« vom Solosopran alle paar Takte hineingeworfen. Scharfe rhythmische Kontraste, glatter Vierviertel-Takt, punktierte Dreiviertel-Rhythmen, breite Akkorde in ganzen Noten, schließlich erregte Rhythmen wie [Notenbeispiel] gegen einandergestellt wirken recht lebendig.

[1] Schütz hat bisweilen derartiges.

[2] Vgl. auch den Introitus in Bachs Matthäuspassion

Etwas deutlicher steht die Zeit von etwa 1625 an vor uns. Nach Formé waren vier Komponisten in der Chapelle Royale maßgebend, sein Nachfolger Thomas Gobert und neben ihm Robert, Expilly, Du Mont. Von diesen ist Henry Du Mont der wichtigste; er ist überhaupt eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Geschichte der französischen Kirchenmusik.

Soeben ist ein Buch von Henry Quittard erschienen[1], das über den Lebensgang und die Stellung dieses Meisters im Einzelnen neue bedeutsame Aufklärungen bringt, die auch der Geschichte französischer Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen sehr zu Nutze kommen. Man rechnet Du Mont, ähnlich wie Lully, zu den französischen Meistern, obschon er von Geburt Niederländer ist (er stammt aus der Gegend von Lüttich) und seine musikalische Erziehung der Heimat verdankt. Aber er hat, als er sich später in Paris niedergelassen hatte, mehr als irgend ein Zeitgenosse der französischen Kirchenmusik die Richtung gegeben, die sie ein Jahrhundert lang innehielt. Ein bedeutender Teil seiner Kompositionen sind Motetten. Er verwendet für gewöhnlich den Generalbaß, bisweilen Streichinstrumente; nichtsdestoweniger haben seine Motetten mehr Anrecht auf diese Bezeichnung, als was man später gegen das 18. Jahrhundert hin in Frankreich Motette nannte. In Quittards Buch findet man eine Auswahl aus Du Monts Motetten, die vorzüglich geeignet ist, sowohl die künstlerischen Fähigkeiten des Meisters zu zeigen, wie auch über seine Behandlung der Form Aufschluß zu geben. Die Kompositionen, die Du Mont als Motette bezeichnet, lassen sich in drei Gruppen einteilen. Zunächst schreibt er in einer Form, die ohne weiteres Motette im gewöhnlichen Sinne genannt werden kann. Seine *Cantica sacra* v. J. 1652 bieten derartige Stücke. Ein vierstimmiges *Ave gemma virginum* bei Quittard zeigt die Schreibart deutlich. Auf den ersten Blick eine polyphone Motette, wie gemeinhin üblich, mit einem Generalbaß versehen. Bei näherer Prüfung zeigen sich die Besonderheiten. Sie liegen in der Art der thematischen Erfindung, die schon viel Arioses hat, in der Deklamation, dem Vorwiegen der kleinen Notenwerte, auf jede Note meistens eine neue Silbe, in dem periodenmäßigen Aufbau, der hier und da deutlich hervortritt. Die Komposition ist von ganz merkwürdiger Schönheit, sie hat etwas von dem, was die Franzosen »sobre« nennen (man darf es nicht mit »nüchtern« übersetzen), jene Klarheit, jene natürliche Anmut der Haltung, jene Mäßigkeit (bei aller Wahrheit) im Ausdruck des Affekts, jene

---

1 Quittard: Henri Du Mont, Paris 1907.

Lebendigkeit, die als wesentlich französische Züge die beste französische Kunst immer ausgezeichnet haben. In die zweite Gruppe der Motetten Du Monts gehören Stücke, die zu vergleichen sind mit den Motetten im monodischen Stil, die in Italien, auch in Deutschland, etwa bei Schütz und Hammerschmidt, Kerll, im 17. Jahrhundert sehr beliebt waren. Ein sehr wertvolles Muster dieser Gattung stellt bei Quittard (S. 157) das *O fideles miseremini* dar. Es ist eigentlich ein Stück Solokantate mit Generalbaß, ausgezeichnet durch viele feine Züge in der Melodik, Deklamation, akkordischen Begleitung. Aus einer größeren Komposition, die *Dialogus de anima* betitelt ist, teilt Quittard den ersten Satz mit, *Anima mea in dolore est*, ein monodisches Stück von bedeutendem Werte. Vollends ganz kantatenmäßig sind die *Motets pour la chapelle du Roy* vom Jahre 1684, großangelegte, mehrsätzige Stücke für Chor, Soli, Orchester. Gerade diese Gattung war es, die in Frankreich unter dem Namen »motet« eifrig weiter gepflegt wurde. Die nähere Betrachtung dieser interessanten und wertvollen Stücke geht aber die Geschichte der Kantate an.

Die Winterfeldsche Sammlung in Berlin enthält (Band 41) eine Abschrift des 1729 in Paris erschienenen Werkes *Motets du feu Mr. de la Lande.* Der fernere Titel klärt über die Stellung des Meisters auf. Es heißt weiter: »chevalier de l'ordre de S. Michel, surintendant de la musique du Roi, maitre de musique et compositeur de la chapelle et de la chambre de sa majesté. VIIIe Livre«. Da Lalande unter den französischen Kirchenkomponisten der Zeit um 1700 eine erste Stelle zukommt, so wäre hier willkommene Gelegenheit, auf seine Motetten einzugehen, — wenn es sich eben um Motetten handelte. Hier liegen zwei große Psalmenkompositionen vor, in der Art von großen Kantaten für Soli, Chor, Orchester, mit Symphonie, Recitativen, Arien, Duetten, Chören. Das Nähere über diese außerordentlich interessanten, wertvollen Kunstwerke fällt also der Geschichte der Kantate zu.

Die *motets* von Jean-Philippe Rameau sind neuerdings in der Pariser Gesamtausgabe der Werke dieses Meisters veröffentlicht worden. Auch diese ihrem Gehalt nach bedeutenden Kompositionen haben trotz ihres Titels mit Motette so gut wie nichts zu tun. Man muß sich daran erinnern, das »motet« damals in Frankreich ein Sammelname für geistliche Stücke allerverschiedenster Art war, ähnlich wie das englische »Anthem«. Durch alle Länder geht der Prozeß der Umwandlung und Auflösung alter Formen. Rousseau z. B. schreibt in seinem Dictionaire: »Aujourd'hui *motet* s'entend de toute pièce de musique faite sur des paroles

latines à l'usage de l'église, comme psaumes, hymnes, antiennes, répons, etc.; et tout cela s'appelle en général *musique latine*«. Die sehr ausgedehnten Kompositionen Rameaus — fünf von ihnen füllen zwei starke Bände — wären am ehesten als große Chorkantaten zu bezeichnen. Sie verwenden Chor, Soli, Orchester, Orgel. Das erste Stück z. B. *In convertendo* setzt sich zusammen aus Recitativ und Chor, Duo, Air, Recitativ und Chor, Trio, Chor. Ähnlich sind die übrigen dieser sogenannten »motets« gehalten. Mit ihrer näheren Untersuchung hat sich ebenfalls die Geschichte der Kantate abzugeben.

Dreizehntes Kapitel.

Die englische Motette.

Zur Zeit der Trienter Codices im 15. Jahrhundert hatte die Mehrstimmigkeit in England eine Höhe erreicht, die beträchtlich über das hinaus reichte, was in anderen Ländern geleistet wurde. Was Dunstable, Lionel u. a. für die Motette bedeuten, ist schon im zweiten Kapitel auseinandergesetzt worden. Der weitere Verlauf der englischen Motette entsprach zunächst nicht diesem glänzendem Anfang. Bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus blieb die englische Motette im Schlepptau der niederländischen. Um eine solide, würdige, ernste Kirchenmusik nach niederländischer Weise handelt es sich hier. Aber vergebens sucht man die großartige Phantasie, den Reichtum der Gedanken, die Gewalt der Tonsprache, über die niederländische Meister verfügten. In den Geschichtswerken von Burney und Hawkins findet man eine Auslese von Motetten englischer Meister dieser Zeit, die vielleicht schon genügt, um sich vom Wesen dieser englischen Kunst einen hinlänglichen Begriff zu machen. Weder in Form, noch in Satztechnik bieten sich neue Gesichtspunkte dar. Es kann also hier kurz über die Motette dieser Zeit hinweggegangen werden. Robert Fairfax (ca. 1475—1529) und John Taverner mögen die bedeutendsten Meister des frühen 16. Jahrhunderts sein, der Zeit Heinrichs VIII., dem auch in der Musikgeschichte ein kleiner Platz zukommt. Die zwei folgenden Generationen, die Zeit der Königin Elisabeth, sahen dann einen bedeutenden Aufschwung auch in der kirchlichen Vokalmusik. Fünf Meister vor allen sind zu nennen: Christopher Tye, Robert White, Thomas Tallis,

~~Thomas~~ Byrd, Orlando Gibbons haben in der Kirchenmusik einen »englischen« Stil herangebildet. Auch die großen englischen Madrigalisten sind (in beschränktem Maße) für die Geschichte der Motette heranzuziehen. Daß 1644 die Puritaner ein Verbot der kirchlichen Musikaufführungen durchsetzten, hat auf die Produktion nicht wenig gewirkt. Erst nach 1660, als unter Karl II. die Restaurationszeit einsetzte, hob sich die Kirchenmusik wieder. Humphrey, Wise, Blow waren die Komponisten, die Karl besonders protegierte. Sie alle wurden überstrahlt durch Henry Purcell, mit dem dann England für lange Zeit aus dem Kreise der großen Musiknationen ausscheidet. Es sei in diesem einleitenden Abschnitt noch erwähnt, daß im englischen *Anthem* (entsprechend ant'hymn, Antiphone) die Motette mit englischem Texte weitergeführt wurde, nachdem die lateinischen Texte aus der anglikanischen Kirche verbannt waren.

Die älteren Meister, die Schule Dunstables, lehnen sich noch stark an niederländische Art an. Bramston, Fairfax, Ludford, Dygon, Cornish sind zumeist in englischen Manuskripten mit zahlreichen Motetten vertreten Es sei über sie auf Nagels »Geschichte der Musik in England«, Bd. II, verwiesen. Nagel bemerkt, daß sie in ihrer Stimmführung viele Skalen und sequenzartige Figuren bevorzugen. Ähnliches findet man bei Fink, Senfl. Im Gegensatz zu der künstlichen kontrapunktischen Schreibart fast aller dieser Meister soll Cornish mehr zu volkstümlichem Satz hinneigen. Von Bramston wird die Motette *Recordare Domine* als besonders vorzüglich angeführt.

Die folgende Generation erlebte die Kirchenreformation, die Trennung von Rom, die Heinrich VIII. betrieb. John Taverner, Organist zu Boston und Oxford (gegen 1530), gilt als einer der besten Meister dieses Zeitalters. Die wenigen Stücke, die gegenwärtig von ihm zugänglich sind, beweisen allerdings nicht viel mehr, als daß er ein vorzüglicher Techniker war. Burney (Bd. II) teilt eine fünfstimmige Motette mit, *Dum transisset sabatum*, ein polyphones Stück in niederländischer Weise über den cantus firmus im Tenor, von gutem Fluß, ohne besonders erwähnenswerte Einzelheiten. Bei Hawkins (II, 513) steht ein dreistimmiges *O splendor gloria* von ihm, ein ziemlich trockenes Stück Kontrapunkt.

John Redford, Lehrer der Sängerknaben an St. Paul, ist bei Hawkins (V, 458) vertreten mit einem berühmten Anthem: *Rejoice in the Lord*, in Motettenart, dem italienischen Madrigal der Zeit von Willaert etwa in Schreibart sehr nahestehend in der Art der Melodik, in dem fein balancierten vierstimmigen Satz, in der Art

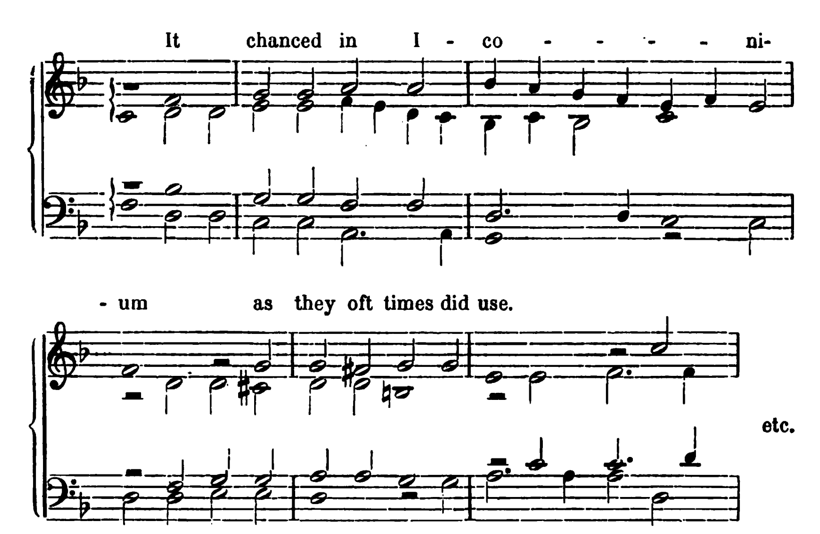
der Rhythmik; Fiorituren kommen nur ganz am Schluß vor, im übrigen ist das Stück, obschon zum größeren Teil polyphon, doch ziemlich gleichmäßig ruhig im Gange.

Eine der wichtigsten Sammlungen englischer Kirchenmusik ist die 1760—72 erschienene *Cathedral Music* von William Boyce. Das Exemplar der Schweriner Bibliothek, vielleicht das einzige in deutschen Bibliotheken, konnte für diese Arbeit benutzt werden. In den drei mächtigen Foliobänden sind hunderte von Stücken englischer Meister enthalten. Ein erheblicher Teil davon kommt für die Motette nicht in Betracht, die sogenannten Services, die eher der Messe einzuordnen wären, sind sie doch dasjenige, was in der anglikanischen Kirche an Stelle der römischen Messe gesetzt wurde. Gerade für die Zeit von etwa 1550—1700 ist die Cathedral-Music wichtig, und auch für die Geschichte der Motette bietet sie wertvolles Material.

Das Jahr 1550 ist überhaupt denkwürdig für die englische Kirchenmusik. Damals erschien nämlich Marbecks *Booke of Common prayer*, das eine Umwälzung der Liturgie bedeutet. Die anglikanische Kirche stellt hier zum ersten Male ihre von der römischen abweichende Fassung der Liturgie auf. Schon drei Jahre vorher, am 18. Sept. 1547 war die Litanei zum ersten Male in der St. Pauls-Kathedrale auf Englisch gesungen worden. Die englischen Texte wurden von nun an in der englischen Kirchenmusik immer wichtiger, bis sie die lateinischen fast vollständig verdrängt hatten. Hawkins (III, 246) bringt eine dreistimmige Motette von Marbeck, *A virgine and mother*, ein Stück zwar kontrapunktisch in der Schreibart, aber doch lied- oder hymnenartig in der Wirkung wegen des starken Übergewichts der liedmäßigen Oberstimme über die beiden anderen.

Der erste Klassiker der anglikanischen Kirchenmusik war Dr. Christopher Tye, Lehrer des Prinzen Edward und wohl auch der anderen Kinder Heinrichs VIII. Für die Motette käme in Betracht der merkwürdige Versuch, den er gemacht hat, die Apostelbücher in Musik zu setzen. Er kam aber über die 14 ersten Kapitel nicht hinaus. Diese wurden 1553 bei William Seres gedruckt unter dem Titel: *The actes of the Apostles translated into Englyshe metre, and dedicated to the kynges moste excellent maiestye . . . to synge and also to play upon the lute . . .* Hawkins (III, 256) teilt ein vierstimmiges Stück aus dem 14. Kapitel mit: *It chanced in Iconium.* Es interessiert nicht so sehr durch Züge musikalischer Ausdruckskraft, als durch die Art des Satzes, der trotz seinem kunstvollen Gefüge sich wie schlicht vierstimmig anhört.

Das Stück ist ein Doppelkanon, je zwei Stimmen gehen kanonisch. Der Anschein der Einfachheit wird dadurch erweckt, daß die Einsätze der beiden Kanons meistens zugleich erfolgen. Die Anfangstakte werden dies klar machen:



Stimme 1 und 2, 3 und 4 singen zwei verschiedene Kanons, aber beide Kanons setzen zugleich ein (Takt 1), ähnlich Takt 4 und 6.

Von Tye stammen einige der schönsten einfachen Anthems, die man überhaupt kennt, wie *I will exalt thee* in Boyces collection of cathedral music. Ein berühmtes, in England noch jetzt gesungenes Anthem *Lord for they tender Mercys sake*, das unter dem Namen Richard Farrant geht, wird neuerdings mit gutem Grunde für Tye in Anspruch genommen[1]. Es ist ein einfaches, homophones Stück, unter den Kompositionen seiner Gattung jedoch eine der allerschönsten, in jeder Hinsicht ein Meisterwerk, ob man nach dem schlichten, demütigen Ton des Ganzen urteile oder nach der vollendeten Form, der warmen, edlen Melodie, der wohlklingenden, volltönenden Harmonie. Der Aufbau ist

$8 + 1$ Takte
4 »
2×8 »
7 ».

[1] Vgl. darüber den Aufsatz von Arkwright in Sammelband der Internat Mus.-Ges. 1906, VII, 563 ff. Dort auch Partitur des Anthems.

Bedeutende Anthems von ihm: *Give almes* und *Praise ye the Lord* findet man im zweiten Bande der Oxford History of Music.

Robert White (gest. 1574 als Organist der Westminster-Abtei) wird überall ganz besonderer Hochschätzung für wert gehalten. Das wenige, was von ihm gegenwärtig vorliegt, bestätigt allerdings, daß es sich um einen Künstler von ganz bedeutenden Qualitäten handelt. Sein fünfstimmiges Anthem *Lord who shall dwell in thy tabernacle* bei Burney (III, 67) ist ein Kirchenstück edelster Art, von einer Reinheit und Schönheit des Klanges, die an die besten italienischen Meister mahnen. Durch eigentümliche Satzart fällt es besonders auf. Obschon durchaus polyphon gehalten, bevorzugt es doch merklich die beiden Oberstimmen, die in Duettweise das ganze Stück hindurch einander ablösen, eine immer das Motiv der vorhergehenden aufnehmend. Es liegt hier kein eigentlicher Kanon vor, da die Nachahmung nicht überall streng durchgeführt ist. Bewundernswert aber ist die Gewandheit, mit der immerwährend dieselbe melodische Phrase zweimal hintereinander verschieden harmonisiert erscheint. Ein paar herausgegriffene Takte mögen das übrigens ganz ungewöhnliche Verfahren veranschaulichen:





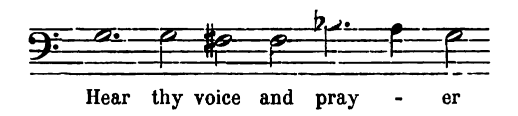
So geht es das ganze Stück hindurch. In der Idee ist diese Satzart ähnlich den venezianischen cori spezzati, nur auf einzelne Stimmen übertragen, anstatt auf vollständige Chöre. Im zweiten Bande der Oxford History of Music findet man ein Anthem von White: *Prayse hym.* Zahlreiche Werke von White, darunter 25 Motetten, liegen im Manuskript in der Bibliothek der Christ-Church, Oxford.

Während der Regierung der Königin Elisabeth erschienen zwei wichtige Publikationen von Kirchenmusik, an denen die bedeutendsten englischen Meister der Zeit beteiligt waren, nämlich: »*Certain notes set fourth in foure and three parts, to be song at the Morning Communion, and Evening Praier* . . . i. J. 1560 und: *Morning and evening Prayer and Communion, set forth in foure parts* . . . i. J. 1565, beide Sammlungen gedruckt vom Verleger John Day. Tallis, Cawston, Johnson, Oakland, Shepherd, Taverner, Heath, Haileton, Knight waren die Komponisten. Nach Burneys Urteil legten diese beiden Sammlungen den englischen Kirchenstil für etwa hundert Jahre lang fest. Seine Eigentümlichkeiten beschreibt Burney[1] mit den Worten: »our choral music, of which the movement was grave, the harmony grateful, and the contrivance frequently ingenious.« Als Beispiel dieses Stils teilt er ein vierstimmiges *Heare the voice and prayer*[2] von Tallis mit, aus der Sammlung v. J. 1565 (II, 27). Es kann als vortreffliches Beispiel für den Anthem-Stil der Zeit gelten, der eine glückliche Mischung von Polyphonem und Homophonem, Liedartigem darstellt. Hier wechselt immer ein polyphoner Abschnitt mit einem homophonen ab. Wesentlich anders ist der reine Motettenstil, den Tallis in lateinischen Stücken anwendet. Burney gibt auch davon Beispiele (III, 77), ein fünfstimmiges *Salvator mundi*, ein fünfstimmiges *Derelinquit impius* aus Tallis Cantiones sacrae v. J. 1575. Diese

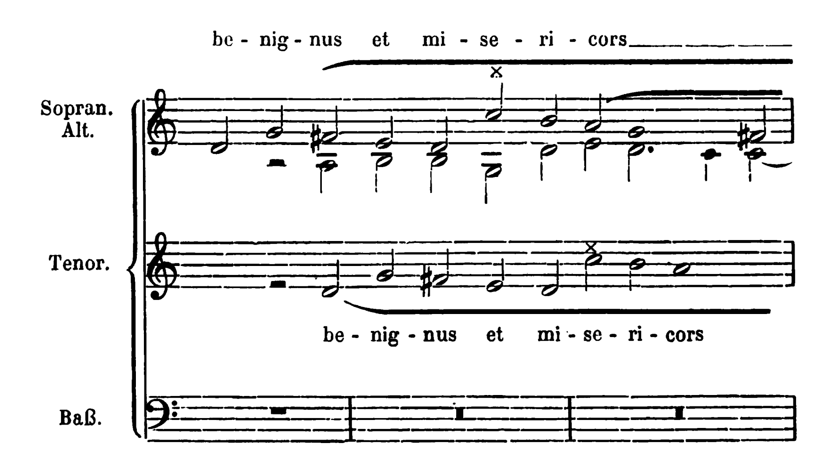
[1] III, 29.

[2] Dasselbe Stück mit lateinischem Text *Verba mea auribus percipe* bei Rochlitz.

beiden meisterlichen Stücke allein würden schon genügen, Tallis unter den Motettenkomponisten einen Vorzugsplatz einzuräumen. Sie zeigen jenen Sinn für Wohlklang, für Feinheiten der Harmonik und Melodik, für sorgsamste Durchbildung der Form, geistige Belebtheit, die man für gewöhnlich als Eigenheiten des Palestrinastils anspricht. In der Motette *Salvator mundi* beachte man, wie vortrefflich der Höhepunkt in der Mitte vorbereitet und eingeführt ist, bei den Worten »auxiliare nos«· Prachtvoll ist am Schluß der breite Ausklang der vier Unterstimmen gegen den langen Halteton im Diskant. Ungewöhnliche, sogar regelwidrige Züge versteht Tallis oft bedeutend zur Geltung zu bringen. So beginnt das Anthem *Hear thy voice* mit einem Thema, in dem die verminderte Quarte



auffällt: alle Stimmen nehmen das Motiv auf und vertiefen seine Eindringlichkeit durch geistvolle Harmonik, die aus ihm sich ergibt. So bringt es der Sopran von *d* aus; *d*, *cis*, *f*; ebenso der Baß, der Alt setzt ein mit *a*, *gis*, *c*. In der Motette *Derelinquit impius* wird der sonst verpönte Septimenschritt mit gewaltiger Wirkung benutzt. Sechsmal geht er durch die Stimmen:

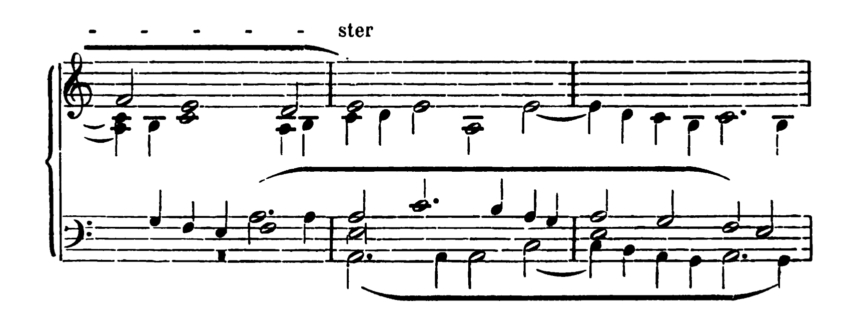


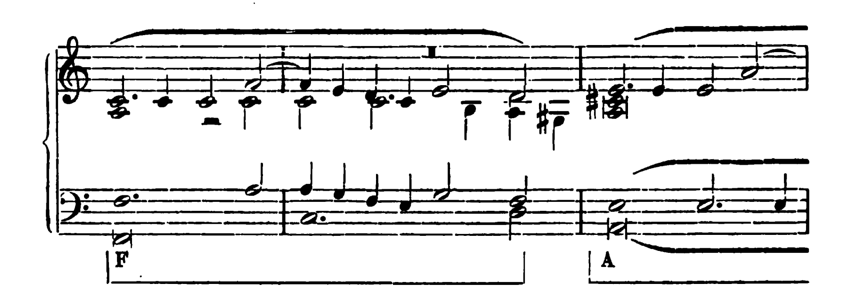


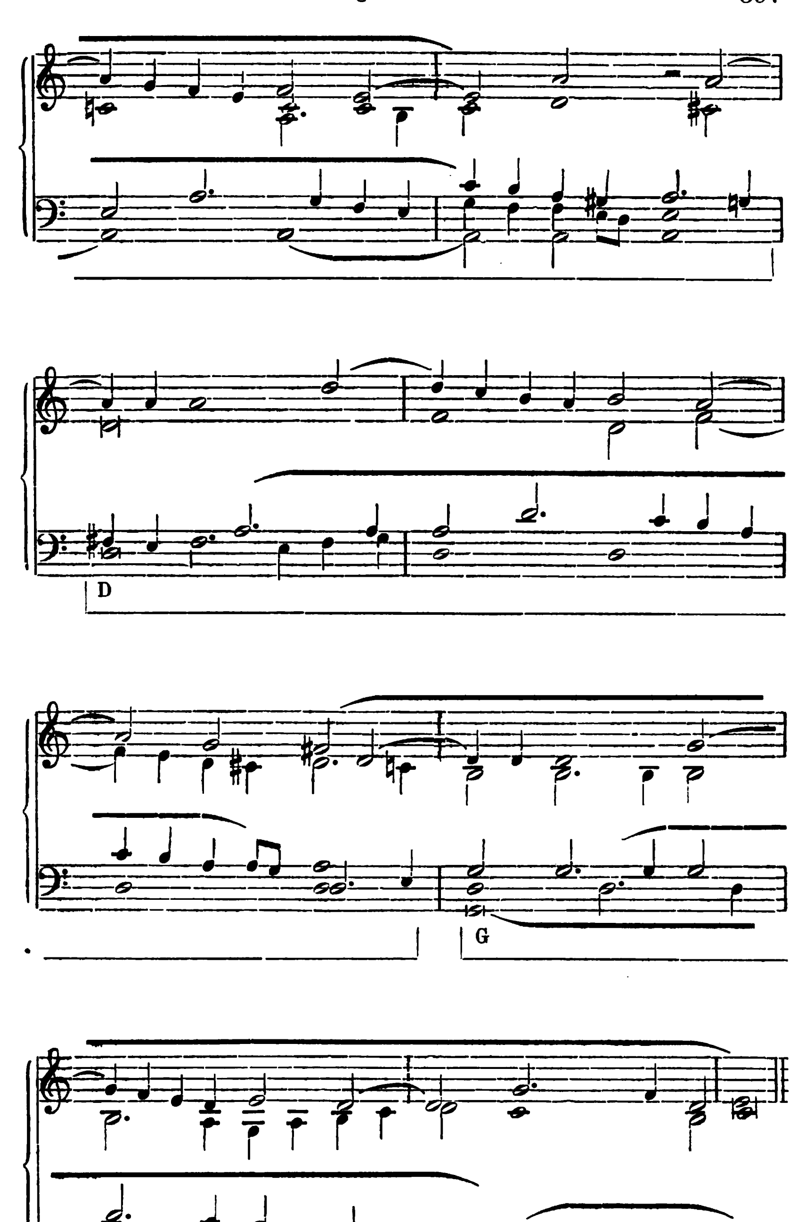
Die Hand eines großen Meisters zeigt der Schlußabschnitt. Von bewundernswerter Kunst ist darin die Art, wie das Motiv: »Dominus Deus noster« eingeführt und durchgeführt ist. Jeder neue Einsatz ist wundervoll nuanciert. Mit einfachen Mitteln sind herrliche harmonische Wirkungen erreicht, wenn das Motiv zu verschiedenen Akkorden eintritt: erst auf *A* moll, dann *F* dur, *A* dur, *D* dur, *G* dur, mit Schluß auf *C* dur. Majestätische Breite wird erreicht durch kunstvolle Dehnungen. Das Zweitakt-Motiv erscheint erst als Zweitakter, dann zweimal auf drei Takte, schließlich auf vier Takte gedehnt. Die Stelle folgt hier im Auszug:




Do - mi - nus De - - - - - - us no- -


- - - - - ster


F
A


D
G

Zwei bedeutende Motetten von Tallis teilt Hawkins mit (III, 267). Ein siebenstimmiges *Miserere* zeigt höchst verwickelte kontrapunktische Arbeit. Stimme 1 und 2 gehen im unison-Kanon miteinander, Stimme 5 ist frei, Stimme 3, 4, 6, 7 sind streng kanonisch miteinander geführt, und zwar 3 und 4, so daß 4 die vierfache Vergrößerung von 3, 6 die vierfache Vergrößerung von 7 bildet; dazu gehen 3, 4 und 6, 7 in motu contrario miteinander. In dem fünfstimmigen *Absterge Domine* ist mehrfach Periodenbildung, Wiederholung von Abschnitten zu bemerken, nicht nur, wie in der niederländischen Motette häufig vorkommt, am Ende, sondern auch in der Mitte. Der Schlußabschnitt ist wiederum sehr sorgfältig und wirksam aufgebaut; die Art, wie in der Oberstimme die höchsten Töne eingeführt sind, sei der Beachtung empfohlen. Mehrere wertvolle Stücke bringt Boyce: Ein fünfstimmiges *I call and cry to thee my Lord* ist sehr ernst, würdig, von jener würdigen Haltung, jenem Anstand, jener Schlichtheit, die für englische Auffassung der Kirchenmusik bezeichnend ist. Ein vollständiger Service *O Lord open thou our lips* beginnt in schlichtem, homophonem Satz, der Priester solo und der Chor immer miteinander abwechselnd, mit reichlicher Verwendung von Psalmodie und falsobordone, auch innerhalb des mehrstimmigen Satzes noch viel antiphonischer Gesang, »decani« und »cantores«, also wohl die Geistlichkeit und der Sängerchor einander in kurzen Phrasen ablösend, oder zwei Halbchöre einander antwortend. Das Ganze mehr im Litaneienstil als motettenartig. Nicht weniger als 13 z. T. ausgedehnte Sätze sind hier zusammengefaßt. Eine sehr würdige, ernste Musik, mit der jedoch außerhalb des anglikanischen Kultus nicht das Mindeste anzufangen ist. Als ein Wunder der Kunstfertigkeit rühmen die Schriftsteller eine vierzigstimmige Motette von Tallis, *Spem in alium non habui*, für acht fünfstimmige Chöre. Sie ist ein unicum insofern, als keine einzige andere Komposition bekannt ist, in der 40 reale Stimmen ganze Strecken hin nebeneinander geführt sind. Wenn man nach den letzten Takten, die in Groves Dictionary of Music (III, 274, Artikel: Schools of composition) mitgeteilt sind, einen Schluß auf die Schreibart des Ganzen ziehen darf, so handelt es sich hier um eine äußerst gewandte Ausgestaltung der venezianischen Weise, sehr ähnlich wie bei Hieronymus Praetorius etwa in dessen 16- und 20stimmigen Motetten. Eine Beschreibung des Aufbaues findet man in dem genannten Artikel bei Grove. In England ist eine neue Partiturausgabe erschienen, herausgegeben von A. H. Mann. Der zweite Band der Oxford History of Music enthält von Tallis: *Audivi media nocte* und *O bone Jesu*.

Unter den kleineren Meistern vor 1600 möchte besonders Richard Farrant zu beachten sein, von dem noch jetzt einige Anthems gesungen werden, wie: *Unto thee*; *Call to remember; Hyde not thy face*. *Call to remembrance* und *Hyde not thy face from us* (bei Boyce II) sind ziemlich frühzeitige Beispiele (Farrant starb 1580) der nach dem Liedartigen sich neigenden Anthem-Schreibweise. Insbesondere das zweite ist durchaus homophon, im schlichten Satz Note gegen Note, in regelmäßige Abschnitte eingeteilt, übrigens ein wertvolles Stück.

Auch William Mundy verdient Beachtung wegen seiner vorzüglichen anthems *O Lord the world's saviour*, *O Lord I bow the knees* [1].

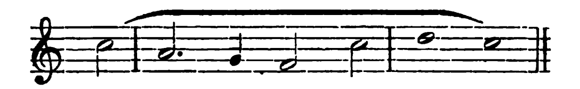
Von William Byrd liegt vollständig in Partitur vor das *Liber primus sacrarum cantionum quinque vocum* v. J. 1589 [2]. Die 29 Motetten geben ein ziemlich deutliches Bild von Byrds Qualitäten als Motettenkomponist. Die Schreibart ist im Allgemeinen der mittleren venezianischen ähnlich, etwa mit Andrea Gabrieli, Giovanni Croce könnte man sie vergleichen. Auch hier ein fein durchgebildeter Satz, ein feines Ohr für Wohlklang, ausgesuchte Schönheiten des Klanges, eine sehr geschmackvolle, vornehme Abtönung von Klangnuancen; die Ähnlichkeit wird noch größer durch die Haltung der künstlerischen Empfindung bei dem englischen Meister: er geht scharfen Charakterisierungen, heftigen Kontrasten, überhaupt der großen pathetischen Gebärde aus dem Wege. Von dramatischen Zügen nur sehr geringe Spuren. Tonmalereien verwendet er wenig, Chromatik auch nur spärlich. Im Ganzen ein Meister zweiten Ranges, unter diesen Meistern jedoch einer der liebenswertesten. Seinen Werken bleibt dauernder Wert, weil sie, obschon in einem beschränkten Kreis des Empfindens und der Phantasie eingeschlossen, doch innerhalb dieses Gebietes durchaus vollendete, gehaltvolle Gebilde persönlichen Gepräges sind. Auf einzelne besonders vorzügliche Stücke sei aufmerksam gemacht. Nr. 3 *Domine praestolamur adventum tuum* hat einen eindringlich flehenden Ton, der besonders in der Mitte bei der Stelle »ut cito venias« zur schönsten Entfaltung kommt. Nr. 6 *Tristitia et anxietas*

---

[1] Vgl. dazu das eben erschienene Werk von Ernest Walker: A history of music in England. Oxford 1907, Seite 48.

[2] Herausgegeben von W. Horsley in der Sammlung der Musical Antiquarian Society zu London (1842). Es mag hinzugefügt werden, daß selten ein Herausgeber soviel Unverständnis für seinen Meister gezeigt hat, wie Horsley hier; allen seinen kritischen Bemerkungen gegenüber ist Mißtrauen am Platze.

von dunkler Färbung; Anfang und Schluß sehr bedeutend. Charakteristisch für Byrd, für die englische Auffasssung überhaupt ist der Ton der Trauer, des Wehklagens in diesem Stücke. Man halte daneben etwa die dämonische Macht, die Lasso für solche Texte wirken läßt: hier bei Byrd nichts Phantastisches, ein zwar angemessener Ausdruck, aber alles doch in einer bescheidenen, fast prosaischen Sphäre. Eine gewisse Weitschweifigkeit fällt oft bei Byrd auf. Dunkle, tiefe, ernste Klänge durchziehen die große, dreiteilige Motette *Tribulationes civitatum* (Nr. 24—27); die Wirkung beruht hier viel mehr auf der Klangfarbe, als auf harmonischen oder melodischen Besonderheiten. Das *Laetentur coeli* ist ein freudig bewegtes, kräftiges Stück; wiederum bezeichnend für die englische Weise ist es, wie sich der Künstler hier in Grenzen hält, zwar um den angemessenen Ausdruck sich sorgt, aber sich nicht im mindesten in Ekstase fortreißen läßt. Ein Grad weniger, und man würde schon eine gewisse Nüchternheit empfinden. Ein Motiv, das Händel auch benutzt hat, kommt hier schön zur Geltung bei den Worten »et pauperum«. Mehr als ein dutzendmal geht die Phrase



durch die Stimmen. Bedeutend ist Nr. 20 *Ne irasceris Domine* (Höhepunkt in der Mitte, bei »ecce respice« und am Schluß, der prachtvoll klingt), kaum minder wertvoll Nr. 21 *Civitas sancti tui*, die zweite Hälfte »Hierusalem desolata est« gehört zu den besten Eingebungen Byrds. Nr. 17 *In resurrectione tua* fesselt durch Schwung und Kraft. Bei Boyce ist Byrd mit mehreren bedeutenden Motetten vertreten. Das großzügige fünfstimmige *O Lord thurn thy wrath away from us* hebt sich zu ganz imposantem Höhepunkt in der Mitte bei der Stelle »Look down with thy merciful eyes«, auch der Schluß mit dem in Parallelterzengängen sich durch die Stimmen ziehenden Motiv: »We be thy people« hat einen ganz eigenen Reiz in seinem Gemisch von pastoralen Klängen und einem zuversichtlichen, begeisterten Ton. Das sechsstimmige *Sing joyfully unto the Lord* hat eine bei Byrd nicht gerade häufig vorkommende freudige Lebendigkeit, einen vollen, gesättigten Jubelklang von großer Kraft. In der polyphonen Arbeit fein, doch fehlen alle madrigalischen Züge, keinerlei Detailschilderung bei Stellen wie »The pleasant harp and the viol . . . the trumpet«, die zur Ton-

malerei geradezu einladen, die auch für gewöhnlich tonmalerisch behandelt worden sind (vgl. z. B. eine ganz ähnliche Stelle bei Sweelinck, Psalm 150). Schließlich bringt Boyce noch einen vollständigen *Service* (Te deum, Benedictus, Kyrie eleison, Credo, Magnificat, Nunc dimittis) in dem vorwiegend homophonen, antiphonischen Stil, der für die Services in der englischen Kirche üblich war. Einige Motetten findet man auch in Hawkins General history of Music (III, 295 ff.), ein sechsstimmiges *Venite exultemus*, ein breites, schwungvolles, fein abgetöntes Stück und ein achtstimmiges *Diliges Dominum* von sehr verwickelter kontrapunktischer Textur, überschrieben: Canon recte et retro. Der zweite Band der Oxford History of Music bringt von Byrd ein *Beata virgo*.

Als Katholik hat Byrd an der lateinischen Motette immer festgehalten. An ihn schließt sich eine Gruppe kleinerer katholischer Kirchenkomponisten, Peter Philipps, Rich. Deering, von denen *cantiones sacrae* aus den Jahren 1612, 1613; 1618, 1622 vorhanden sind.

Wichtiger sind die anglikanischen Meister, unter denen im Anfange des 17. Jahrhunderts Orlando Gibbons als bedeutendste Persönlichkeit dasteht. Er gehört zu den Klassikern der englischen Kirchenmusik. Als Künstler ist er ein würdiger Nachfolger von Tye, White, Tallis. Auch er schreibt noch im reinen a cappella-Stil. Besonders berühmt ist sein »Service in *F*«, d. h. nicht ein einzelnes Anthem, sondern die gesamte Musik zu einer gottesdienstlichen Veranstaltung (bei Boyce). Auch das Anthem: *Almighty and everlasting God* ist in England nie vergessen worden. Größere Sammlungen von Gibbons Kirchenmusik sind in Deutschland leider kaum vorhanden. Gibbons zählt bekanntlich zu den besten Madrigalisten. Er ist einer der wenigen Madrigalisten, die auch als Kirchenkomponisten einen hohen Rang einnehmen. Bei Boyce (II) findet man einige bedeutende Motetten. Glänzende Stücke von lautem Freudenschall sind das sechsstimmige: *Hosanna to the son of David*, das sechsstimmige: *Lift up your heads*, sicherlich eine der eindrucksvollsten Vertonungen dieses viel komponierten Textes, das achtstimmige *O clap your hands together*, in zwei weit gedehnten Teilen, eines der pompösesten Stücke der ganzen englischen Kirchenmusik. Ein vierstimmiges *Almighty and everlasting God* ist ein Gebet von warmer Andacht, jenem englischen, schlichten, fast familiären Ton der Zwiesprache mit Gott, der so sehr absticht von der italienischen, niederländischen, auch der deutschen Art in ähnlichen Stücken. Sehr gelegen kommt eine Publikation *Anthems and Hymns composed by* Orlando Gib-

bons, die aus Anlaß der Gibbons-Feier in der Westminster-Abtei zu London (1907) im Verlag von Bosworth & Co. soeben erschienen ist, herausgegeben von Sir Frederik Bridge. Sie enthält sechs oder sieben Motetten, alles vorzügliche Werke, doch ist sie etwas eintönig, indem sie eben nur eine Seite von Gibbons Kunst betont: neben den glänzenden, kraftvollen Jubelstücken, die hier durchaus bevorzugt sind, hätte man gerne mehr stille, ernste Sätze gesehen.

Eine Sammlung von 22 Anthems aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat Rimbault für die »Musical Antiquarian Society« veröffentlicht. Komponisten der Madrigalepoche sind vertreten, Michael Este, Thomas Weelkes, Thomas Forde, Thomas Bateson. Insbesondere Este (wie man annimmt, Sohn des berühmten Druckers Thomas Este, in dessen Verlag viele Werke von Byrd, Morley, Weelkes erschienen) tritt ziemlich deutlich hervor. Diese Anthems haben Züge, die sie deutlich von den Motetten niederländischen Stils unterscheiden. Sie ziehen sehr mannigfache Wirkungen aus der Vereinigung von Singstimmen mit Instrumenten. Die ganze Komposition sieht auf den ersten Blick so aus, wie eine Vokalmotette alten Stils. Sieht man aber genauer hin, so merkt man, wie an manchen Stellen die Singstimmen von den Instrumenten verdoppelt werden, an anderen die Instrumente allein in Vor-, Zwischen-, Nachspielen den Faden weiterführen, oder wie bisweilen eine, zwei, drei Singstimmen von mannigfachen Instrumentenkombinationen begleitet werden. Dabei ist von einer selbständigen Instrumentalbegleitung nirgends die Rede (vom basso continuo abgesehen); es handelt sich nur um die alte Praxis des Besetzens mehrstimmiger Vokalstücke durch Instrumente. Das Einfache wäre gewesen, eine oder mehrere Stimmen, durchweg von Instrumenten spielen zu lassen, wie es Schütz tut. Hier kann man sehen, wie fein differenziert diese Praxis ausgebaut worden ist. Als ein typisches Beispiel sei das dreiteilige *I have roared* von Este angeführt:

Teil I. Instrumentalvorspiel, vier Takte. Baßsolo mit fünf Instrumentalstimmen, 21 Takte, zweimal unterbrochen durch kurze Instrumentalzwischenspiele, fünfstimmiger Chor mit Instrumenten im Einklang, neun Takte.

Daß der volle Chor das Stück oder die Hauptabschnitte beschließt, scheint Regel zu sein. Duette, von Instrumenten polyphon begleitet, kommen häufig vor. In einigen Stücken treten zu dem vollbesetzten Gesangschor stellenweise noch selbständig geführte Instrumentalstimmen, außer den Verdoppelungen im Einklang. Als

Kirchenmusik sind diese Stücke von Este durchaus beachtenswert; sie weisen zwar besonders geniale Züge nicht auf, sind aber vornehme, würdige, trefflich gesetzte Stücke, von denen insbesondere die mit ernsten Texten eindrucksvoll sind. Motetten älterer Art in dieser Sammlung stammen von Ford, Weelkes, Bateson. Weelkes: *When David heard that Absalom was slain*, Davids Weheklage um Absalom, ist ein ergreifendes Stück von hohem künstlerischem Werte; Batesons siebenstimmiges *Holy Lord Almighty* ist sehr feierlich, volltönend, gewichtig.

Thomas Morley, der große Madrigalmeister, kommt als Motettenkomponist wenig in Betracht, obschon seine »Services« sehr wertvolle Kirchenmusik enthalten. In seinem theoretischen Werk: *A plaine and easie introduction to practicall music* (1597) verlangt er für die Motette eine ernsthafte und gesetzte Musik; majestätische Harmonie, Anwendung von vielen Dissonanzen und Bindungen, längeren Notenwerten. Davon unterschieden ist nach ihm der madrigalische Stil. Im Jahre 1641 erschien eine der wichtigsten Sammlungen englischer Kirchenmusik, Barnards *Selected Church Music*. Außer zahlreichen Services sind 42 full anthems darin enthalten, von Tallis, Tye, Bird, Farrant, Hooper, Shepherd, Mundy, Gibbons, Batten, White, Gyles, Parsons, Weelkes, außerdem noch 12 verse-anthems. Das Britische Museum in London besitzt die einzige Partitur, die nach den in verschiedenen Bibliotheken verstreuten 10 Chorbüchern zusammengestellt worden ist[1].

Die Zeit vor der Umwandlung der englischen Kirchenmusik nach der Seite des französischen Geschmacks hin repräsentieren u. a. Child und Batten. William Child war während seines langen Lebens (er starb 1696 im Alter von fast 91 Jahren) Organist an der St. Georges Chapel in Windsor und an der Royal Chapel unter Karl I., Karl II., James II., König Wilhelm und Königin Marie. Die bei Boyce veröffentlichten Anthems sind von merkwürdig reinem Vokalsatz — im Anbetracht der Zeit ihrer Entstehung. Eines darunter, das siebenstimmige *Sing we merilly unto God* ist sogar ein recht gutes Beispiel des vielstimmigen a cappella-Satzes, etwa in der Art der römischen Schule zur Zeit Naninos. Die beiden vierstimmigen Stücke: *Praise the Lord* und das Gebet für den König *O Lord grant the King a long life* sind ganz schlicht, ohne irgend welche auffallenden Züge. Ein ausgedehnter »Service in *E*« sei der Vollständigkeit halber noch erwähnt. Im Vorübergehen sei auch der chromatisch absteigende

[1] Vgl. E. Walker a. a. O. Seite 124.

Baß beim »crucifixus« vermerkt, ein traditioneller Effekt, aus dem erst Bach in seiner *H*moll-Messe alle Möglichkeiten gezogen hat.

Adrian Batten, Organist und Vizekapellmeister an der St. Pauls-Kathedrale in London während der Herrschaft Karls I. u. II., lernt man mit einigen Motetten bei Boyce (II) kennen. Es sind gut gesetzte Stücke, die sich aber in keiner Weise über das einem jeden guten Musiker Erreichbare heben. *O Praise the Lord* und *Deliver us o Lord* sind typische Beispiele des kurzen, homophonen Anthems, das fünfstimmige: *Hear my prayer* gehört zu jener etwas größer angelegten, auch häufig vorkommenden Abart des Anthems, die polyphone und homophone Partien mischt, besonders gern am Anfang und am Schluß einen polyphonen Abschnitt setzt.

Als nach dem puritanischen Regiment die Restaurationszeit begann, und die Kirchenmusik sich wieder frei entfalten konnte, war eine Stilwandlung eingetreten. Karl II. hatte eine Vorliebe für französisches Wesen und beeinflußte die Kirchenmusik, indem er begabte junge Musiker nach Frankreich und Italien zum Studium sandte. So wurde eine Schule herangebildet, die französische und italienische Elemente reichlicher verwendete, als es früher geschehen war. Auch in England verdrängte jetzt die Kantate immer mehr die Motette in ihrer reinen Form. Humphrey, Wise, Blow sind die von Karl II. bevorzugten Meister.

Von John Blow, dem Lehrer Purcells, sei zuerst die Rede, weil von ihm am ehesten Motettenartiges vorliegt. Boyce (II) bringt von ihm einige gute Anthems in Motettenart. Das achtstimmige *God is our hope and strength* hat interessante madrigalische Züge, etwa an dieser Stelle die merkwürdigen Akkordfolgen, die malerisch effektvolle Baßführung bei + mit den großen Sprüngen *b-cis-e-gis*, ähnlich vorher im Sopran *c-a-dis-d* querständig[1]:



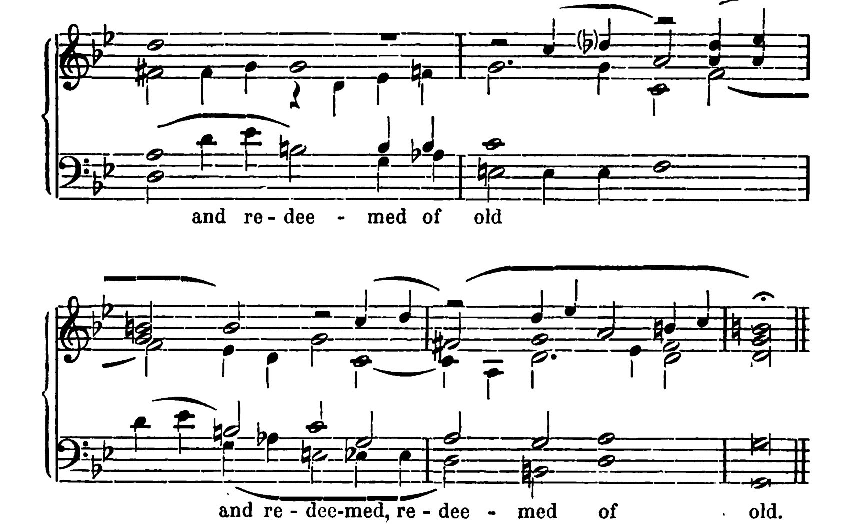
[1] In seiner History of music in England (S. 340 ff.) weist Ernest Walker nach, daß die Vorliebe für querständige Harmonien ein charakteristisches Zeichen der englischen Musik jener Zeit war. Er führt eine Anzahl sehr interessanter Beispiele dafür an.


though the hills be car - ri - ed in - to the
Though the wa - ters there-of rage and
midst of the sea
swell, rage and swell
rage and swell,
of
though the wa - ters there -
Though the waters there-
Though the wa - ters there - of
rage, rage and swell
- of rage, rage and swell

Auch im weiteren Verlauf fehlt es nicht an phantasievollen und wirkungsreichen Einfällen, die sich zudem nicht in Einzelheiten verlieren, sondern immer in großem Zuge auf das Ganze hinstreben. Mit Wucht und Fülle kommt das interessante Stück zu Ende. Der gute Eindruck, den Blows Kunst hier macht, wird verstärkt durch das Studium der anderen vier Stücke bei Boyce. Ein jedes von ihnen ist durchaus wertvolle, lebendige Musik. In dem fünfstimmigen *O God wherefore art there absent from us* interessiert die thematische Verwendung des übermäßigen Quartenschritts abwärts in allen drei Teilen der Komposition. Die Form ist:

1. Teil. A 11 Takte, A 10 Takte (Parallele und Variante von A, z. T. Wiederholung) fünfstimmiger Chor.
2. Teil. B 4 + 6 Takte, zwei Halbchöre zu je drei Stimmen; C 12 Takte.
3. Teil. D 5 + 6 Takte, A 11 Takte (etwas gedehnte Wiederholung des 2. Abschnittes aus Teil 1).

Auffallend ist die Symmetrie, immer Abschnitte von zehn, elf oder zwölf Takten. Eine merkliche Ähnlichkeit mit einem berühmten Fugenthema aus Händels Messias (»Und seine Wunden«) tritt stellenweise hervor, nicht sowohl in der getreuen Übereinstimmung der Noten, als im Klange ganz allgemeinhin. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Stelle von Blow Händel bekannt war. Man vergleiche mit Händels Stück den Schluß des zweiten Teils von Blows Anthem:



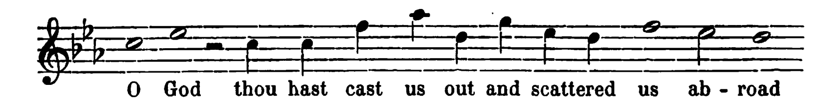
Das vierstimmige *Save me o God* ist ein hervorragend ausdrucksvoller Satz, von einer Wärme und Eindringlichkeit, wie sie nicht gerade häufig in englischer Kirchenmusik zu finden ist. Im Wesentlichen homophon, fünf Strophen werden ziemlich schlicht abgesungen, Chor und Halbchor immer alternierend. An harmonischen Feinheiten kein Mangel. Wiederum an Händel erinnert das vierstimmige *The Lord hear thee in the day of trouble* durch die Art der Melodik, Rhythmik. Diesem ziemlich einfachen Stück an Gehalt weit überlegen ist das vierstimmige *My God look upon me*, eine meisterlich durchgeführte, kunstvolle Fuge, auch sehr Händelsch in der Art der Arbeit, in der Steigerung zu dem wirksamen, homophonen Höhepunkt kurz vor dem Schluß.

Die drei Motetten von Purcell (bei Boyce II) zeigen, so gering ihre Anzahl auch ist, dennoch schon deutlich, worin Purcell seinen Vorgängern und Mitstrebenden überlegen ist: Er besitzt eine melodische Erfindungsgabe, deren sich keiner der anderen annähernd rühmen darf. Seine Motive haben eine Rundung, einen warmen Wohllaut, dabei doch eine Eindringlichkeit und Ausdruckskraft weit über das gemeinhin Übliche hinaus. Davon kann jeder Blick auf irgend eine Seite hier überzeugen. Als ein Beispiel für viele diene der Beginn des vierstimmigen *O God thou art my God*:





Mit dieser Anmut der Melodie verbindet er große Meisterschaft im Satz. Dafür mögen als Beleg gelten die beiden anderen Anthems bei Boyce, das sechsstimmige *O God thou hast cast us* und das achtstimmige *O Lord, God of hosts.* Das Hauptthema des sechsstimmigen Stückes beruht in seiner Wirkung auf dem rhythmischen Gegensatz zwischen einem lang gedehnten Anruf zu Beginn und rasch deklamierten Textworten in der Folge:



ein Gedanke, der übrigens weit ins 17. Jahrhundert zurückgeht. Monteverdi kennt ihn, Schütz wendet ihn nicht selten an, bei Schein findet er sich, aber auch noch Händel liebt ihn und in unseren Tagen hat Brahms (in seinem op. 74) ihn glänzend verwertet. In der Form weichen die Purcellschen Stücke von der üblichen Motettenform etwas ab, indem sie — wie überhaupt auch sonst bei englischen Meistern häufig vorkommt — eine eigentümliche Verbindung zwischen strenger Motette und Lied eingehen. Strophenweise wechseln voller Chor und Soli oder Halbchor miteinander ab, und zwar gern so, daß der Chor in Motettenart polyphon singt, die Soli dagegen homophon, liedartig gesetzt sind. So lange sich die Soli in engeren Grenzen halten, wiegt im Ganzen der Eindruck des Motettenartigen vor. Es handelt sich dann eben nur um ein Stück mit einigen kontrastierenden Einschiebseln. Sobald aber die Soli an Umfang wachsen, sich selbständig abrunden, nähert sich die Form der mehrsätzigen Kantate, bis sie sich schließlich in die ausgewachsene Kantate umbildet. Dieser Übergangsprozeß ist an vielen englischen Anthems aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts deutlich sichtbar. Auf zwei Wegen langte man schließlich bei der Kantate an, einmal auf dem hier angegebenen,

dann auf dem noch direkteren, vom monodischen Gesang und Generalbaß ausgehend. Konnte man die drei genannten Stücke von Purcell noch immer ohne Bedenken Motetten nennen, so gehören seine beiden »Verse-anthems« bei Boyce II: das zweistimmige *Thy way o God* und das dreistimmige *Be merciful unto me*, ebenso wie die vier Stücke bei Boyce III, durchaus der Kantate an. Die nähere Betrachtung dieser wertvollen Stücke geht also die Geschichte der Kantate an, die sich auch mit den Anthems im 14. Band der Gesamtausgabe (London, Novello) abzugeben hätte. Der Übergangsform dagegen gehören die Motetten des William Croft an (Boyce II), der 1708 Blows Nachfolger als königlicher Kapellkomponist wurde. Die vierstimmigen Stücke *God is gone up* und *In thee o Lord* stehen der Motette näher als der Kantate. Sie bieten allerdings nicht mehr, als man von einem guten Musiker in Amt und Würden verlangen darf. Auch das fünfstimmige *Hear my crying* von John Weldon (Purcells Schüler und Vorgänger von Boyce als zweiter königlicher Kapellkomponist, 1736 gestorben) gehört in diese Klasse, deren Anfänge schon weit in das vorhergehende Jahrhundert zurückreichen. Schon William Lawes, der von Karl I. hoch geschätzt wurde (er fiel 1645 bei der Belagerung von Chester), hat ganz ähnliches in seinem *The Lord is my light*, auch Matthew Lock (Hofkomponist bei Karl II. Organist der Königin Katharina, 1677 gestorben) in seinem *Lord let me know my end* und Pelham Humphrey (*Have mercy upon me*), Michael Wise (*Awake, awake*). Humphrey, Wise, Blow haben jedoch auch richtige Kantaten unter ihren Anthems, wovon man sich im dritten Bande bei Boyce überzeugen kann. Von Humphrey wird als besonders vorzüglich gepriesen *I pass all my hours*.

Von der Art dieser Meister in kürzeren, sogenannten »Verse-anthems« mit Soli (zum Unterschiede von den großen, reicher besetzten »Full anthems«) gibt auch ein Anthem von Wise bei Burney (III, 455) einen guten Begriff: *The ways of Zion*; es ist ein Duett für Baß und Tenor mit Generalbaß, durchaus kantatenmäßig, mit geschlossener, arioser Melodie; übrigens ein sehr ausdrucksvolles, wertvolles Kirchenstück, interessant durch Melodie und Harmonisierung.

Vierzehntes Kapitel.

Die Motette seit J. S. Bach.

Die Kürze dieses letzten Kapitels wird gerechtfertigt durch die Tatsache, daß von der Mitte des 18. Jahrhunderts an bis zur Gegenwart von einem Fortschritt der Motettenform, einer wesentlichen Umwandlung die Rede kaum sein kann. Freilich gibt es aus dem späteren 18. und 19. Jahrhundert noch eine beträchtliche Zahl künstlerisch wertvoller Motetten, aber für die Geschichte der Form bieten sie kaum etwas Neues und auch in der Art des Vortrages sind die neueren Motetten nur zum kleineren Teli individuell gefaßt. Kurz, die Form verliert langsam das rechte, unmittelbare Leben. Möge man die neuere Produktion auch noch so wohlwollend betrachten, als Ganzes genommen ist sie nicht entfernt zu vergleichen mit der Tätigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts auf diesem Gebiete. Es mangelt an eigentlichen Motettenkomponisten; mit Ausnahme von wenigen schrieben die neueren Komponisten Motetten nur noch nebenbei. In zwei stark geschiedene Arten läßt sich die neuere Produktion teilen. Die katholische Motette geht italienischen Spuren nach, zunächst des 18. Jahrhunderts, später, als die caecilianischen Bestrebungen immer weiter um sich griffen, der klassischen Palestrinazeit. Die protestantische Motette ruht auf Bach bald mehr, bald minder fest. Daneben gewinnen bei Brahms die alten deutsch-niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts wieder Einfluß. Vereinzelte, ohne Nachfolge gebliebene Versuche, die Motette auf neue Bahnen zu leiten, werden hier und da zu erwähnen sein. Im Allgemeinen gilt, daß die deutsche Motette des 19. Jahrhunderts weniger verweltlicht, theatralisch ist, als etwa die französische und italienische der gleichen Zeit. Einen Rest von Kirchlichkeit hat sie sich fast immer noch gewahrt, zumal was die protestantische Motette angeht.

Die Zeit unmittelbar nach Bach wird repräsentiert durch Meister wie Hasse, Graun, Phil. Eman. Bach, Homilius, Rolle, Albrechtsberger, Doles, Marpurg. Sie schrieben teils einen italienischen Stil, der sich dem Opernhaften nähert, teils einen verflachten Bachschen Stil. Am besten kann man sich gegenwärtig über die Leistungen von Graun und Homilius unterrichten.

Einige Motetten von Graun liegen in Bocks »Musica sacra« vor. Sie haben den Ton, den man aus Grauns »Tod Jesu« kennt.

In der angenehmen, glatten Melodik verleugnet sich der Opernkomponist nicht, der gediegene, kontrapunktische Satz zeigt die Hand des durchgebildeten Musikers. Es sind gute Stücke im Geschmacke des späteren 18. Jahrhunderts. Auch Rochlitz (Band 3) bringt manches. Ein ausgedehntes achtstimmiges *Machet die Tore weit* ist vorzüglich gearbeitet, lebhaft bewegt, glänzend im Klange, aber etwas seicht in der Melodik.

Gottfried Aug. Homilius, Schüler Joh. Seb. Bachs, war Kantor an der Dresdener Kreuzkirche. Passionen, Oratorien, Kantaten machen die Hauptmasse seiner Werke aus, aber auch Motetten gibt es von ihm in beträchtlicher Zahl, zumeist ungedruckte. In Bocks »Musica sacra« (Band 16) sind einige motettenartige, figurierte Choräle von ihm zu finden, die an die Graunsche Art erinnern. Auch Adam Hiller hat in seine *Sammlungen vierstimmiger Motetten zum Gebrauch der Schulen* (Leipzig 1776—1787 in sechs Teilen) Motetten von Homilius aufgenommen. Wie hoch Homilius seiner Zeit geschätzt wurde, ist ersichtlich aus Gerbers Artikel in dessen Lexikon, wo es heißt: »Er war ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist. . . Verehren möchte ich ihn manchmal wie einen Heiligen, wenn ich so von seinen Werken zu seinem Bildnisse komme; wie er da in seinem Schlafrocke und seiner Mütze, mit seinem vom Alter ehrwürdigen Kopfe, aber immer noch tätigen Geiste, die Partitur in der Hand hält und sie mit forschendem Blick untersucht«.

Rochlitz bringt (Band 3) ein vierstimmiges *Unser Vater in dem Himmel*, im ersten Teil homophon, im letzten fugiert, ein wohlklingendes Stück. Art der Harmonik (Modulationen, Gebrauch der Umkehrungen des Septimenakkordes), und der Thematik (dem Ariosen sich nähernd, Vorherrschen der regelmäßigen Gruppen, Perioden) sind die Kennzeichen für die Herkunft und Zeit der Entstehung. Die schon genannte Hillersche Motettensammlung ist überhaupt geeignet, einigen Aufschluß zu geben über die Motetten der protestantischen Komponisten gegen 1775. Auch der Magdeburger Musikdirektor J. H. Rolle (1718—1785) und Hiller selbst sind mit Motetten vertreten. Rolles Motetten lobt Rochlitz, der auch ein Beispiel mitteilt (Band 3), ein langes vierstimmiges *Der Herr ist König*. Das »empfindsame Wesen«, das Rochlitz der Rolleschen Musik zuerkennt, findet sich auch hier deutlich ausgeprägt. Es zeigt sich in der etwas simplen Melodik, in der kleinlichen Ausdeutung des Textes, die effektvoll sein möchte, in der gefälligen, aber flachen, soliden aber langweiligen Art des des Ganzen. Das »empfindsame Wesen« in diesem Sinne ist ein

charakteristischer Zug nicht nur Rolles, sondern auch vieler anderer Musiker seiner Zeit, bei denen er noch viel stärker hervortritt.

Von dem Leipziger Thomaskantor Doles berichtet Gerber in seinem »Lexikon der Tonkünstler« als Besonderheit: »Um mehrerer Abwechslung willen setzt er seit 1766 Choräle ganz durch, in der Manier des berühmten Kuhnau, nach Gelegenheit des Inhalts der Strophen in Recitative, Arien, Duette und Chöre, und führte sie mitunter mit vielem Beifall auf, statt der gewöhnlichen Kirchenkantaten. Eben dieses hat er auch mit den Psalmen, nach Luthers Übersetzung, getan«. Von seinen Motetten wird *Ein feste Burg* noch jetzt häufig gesungen. Auch in einer Sammlung von J. D. Sander (Die heilige Cäcilia, Berlin 1818—1819) findet man u. a. eine Anzahl Motetten von Ph. Em. Bach, auch Stücke von J. Chr. und Fr. Bach, Homilius, Kirnberger, Reichardt, Rolle, J. A. P. Schultz, Weber.

Die Wiener Klassiker haben für die Motette nur geringe Bedeutung. Josef Haydn hat eine Menge motettenartiger Stücke hinterlassen, von denen nur ein kleiner Teil jetzt bekannt ist Ein Werk, betitelt »Ecclesiasticon«, enthält 56 Gradualia für vier Stimmen und Instrumente, eine Anzahl Offertorien und einige Motetto bezeichnete Stücke mit Orchesterbegleitung gehören auch hierher. A cappella gesetzt sind nur wenige Stücke, unter diesen aber findet sich besonders Wertvolles, wie das Offertorium *Des Staubes eitle Sorgen* (der lateinische Text lautet: *Insanae vanae curae*) und das Offertorium *Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret.*

Mozarts Beiträge zur Motette sind gering an Zahl, unter ihnen befindet sich jedoch eines der wundervollsten Stücke, die jemals in der Gattung geschrieben worden sind, das weltbekannte *Ave verum.* Es ist ein Hauptbeispiel für die einfache, liedartige Motette, die schon von Zeiten der frühen Niederländer an immer geübt worden ist. Ein kurzes, vierstimmiges *Adoramus te Christe* mit Orgel, ein *Justum deduxit Dominus*, ein *Miserere mei Deus*, alle nur von mittelmäßigem Wert, sind außer dem »Ave verum« dasjenige, was Mozart für die Motette geleistet hat, wenn man dazu nicht etwa die zahlreichen Offertorien, Litaneien, Vespern usw. mit reich ausgeführter Orchesterbegleitung rechnen will, die ebensowenig Motettenhaftes an sich haben wie die von Mozart als Motette bezeichnete Komposition *Exsultate jubilate*, die ein Solostück mit Orchesterbegleitung ist, Arien, Recitative enthält.

Derselben Gattung wie Mozarts *Ave verum* gehört Michael Haydns bekannte Passionsmotette an: *Tenebrae factae sunt.* Ein einfaches, schönes Stück, ohne jeden dramatischen Zug, ohne

jede Tonmalerei; nur durch die Klangfarbe wird dem ernsten, ergreifenden Inhalt des Textes Genüge geleistet. Von Michael Haydn bringt Rochlitz (Bd. 3) u. a. ein vierstimmiges Graduale *Salvum fac nos* mit Instrumentalbegleitung, ein Stück in der Manier der Zeit, die strengere, motettenartige Schreibart anzuwenden versuchte auf Arienmelodien. Das erste Thema:



könnte in irgend einer Oper stehen.

Von Beethoven kennt man eigentliche Motetten überhaupt nicht. Einige geistliche Lieder, besonders *Die Himmel rühmen* hört man jedoch bisweilen in schlichter Motettenart für Chor arrangiert.

Franz Schubert hat einige motettenartige Stücke geschrieben, sechs ganz kurze vierstimmige Antiphonen im allereinfachsten Stil, ganz homophon gesetzt, drei *Salve Regina*; das eine auf den deutschen Text: *Sei, Mutter der Barmherzigkeit, sei, Königin, gegrüßet*, vierstimmig mit Orgel, sehr einfach in der Art einer geistlichen Arie; das zweite für Männerquartett ohne Begleitung, am ehesten motettenartig, mit interessanten Zügen in der Harmonik; das dritte wiederum schlicht vierstimmig für gemischten Chor.

Eine Leipziger Schule, die sich mehr oder weniger an Bach anschließt, hat auch im 19. Jahrhundert noch die Motette auf ansehnlicher Höhe gehalten. Die Thomaskantoren Schicht, Weinlig, Hauptmann, Richter, Rust, Schreck gehören ihr an, außerdem als vielleicht wichtigste Persönlichkeit Felix Mendelssohn-Bartholdy. Neben Bach fangen auch die großen Italiener des 16. und 17. Jahrhunderts an, hier als Vorbild wirksam zu werden.

Ähnliche Tendenzen wie die Leipziger Schule, nur mit noch entschiedenerer Neigung gegen den Palestrina-Stil, verfolgte die Berliner Schule, deren wichtigste Persönlichkeit vielleicht der Singakademiedirektor E. Grell ist. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt jedoch mehr in seiner großen 16stimmigen Messe, als in seinen Motetten. Es war die Zeit, wo Palestrina und der Kreis um ihn neu entdeckt wurde. Thibaut, Baini wiesen mit Entschiedenheit auf die Bedeutung des Meisters hin. Kiesewetter,

Fétis, C. von Winterfeld, später Proske und Ambros erschlossen durch ihre ausgedehnten Forschungen vornehmlich in der italienischen Musik des 16. Jahrhunderts Schätze über Schätze. Diese Tätigkeit blieb auch auf die Praxis nicht ohne Einfluß. Junge Musiker gingen von Deutschland nach Italien, um dort die klassische Kirchenmusik zu studieren, O. Nicolai, Mendelssohn unter den frühesten. Der Cäcilienverein fördert eifrig die Bestrebungen, die darauf hinzielen, die katholische Kirchenmusik zu der ehemaligen Reinheit und Würde zurückzuführen. Leider wollte es das Geschick, daß alle diese Bestrebungen zu einer neuen Blüte der kirchlichen Kunst, mit ihr auch der Motette, nicht führten — es fehlte eben an schöpferischen Kräften, die mit den großen Meistern der Vergangenheit sich hätten messen können. So wurde der Ton äußerlich zwar würdiger, es fehlte indes das rechte innere Leben. So kommt es, daß die ganze neuere Motettenproduktion, im Vergleich zu der sonstigen Produktion des 19. Jahrhunderts doch nur bescheiden, weit im Hintergrunde sich darf sehen lassen. Damit ist nicht gesagt, daß es im Einzelnen an wertvollen Werken fehle. Insbesondere die Leipziger Meister haben, unbeschadet eines gewissen bourgeois-Tones, der häufig bei ihnen mitklingt, doch immerhin ganz Ansehnliches geleistet.

Zu den besseren Motettenkomponisten gehört J. G. Schicht. Die vierstimmige Motette *Veni, sancte spiritus* (Heilger Quell der ewigen Seligkeit) mit ihrem Gemisch von kantablen und fugierten Partien, Liedartigem und Polyphonem, Solo- und Tuttistellen, scharf getrennten größeren Abschnitten, der Fuge am Schluß ist ein gutes Beispiel für seine Art. Er hat in manchen Stücken wertvolle Kirchenmusik geliefert, die noch jetzt lebendig geblieben ist. Insbesondere seine großen Choralmotetten werden gern gesungen.

Mendelssohns Motetten sind teils mit Instrumentalbegleitung, teils a cappella gesetzt. Zu den ersteren gehört sein op. 39, für Frauenstimmen mit Orgel, auf lateinische Texte geschrieben für die Nonnen auf Trinità de' monti in Rom, liebenswürdige, feingeformte Stücke. Ein ziemlich ausgedehntes *Tu es Petrus* für Chor mit Orchester kann man vielleicht am ehesten auch Motette nennen, ein Stück in ziemlich verwickeltem fugiertem Satz, etwa in der Art eines Bachschen Kantatenchors, mit teilweise selbständig geführten Orchesterstimmen, nur daß der Vokalsatz nicht Bachschen Mustern nachstrebt, vielmehr älteren italienischen, etwa Durante, Leo. Schließlich sind zu nennen drei vierstimmige Motetten a cappella, op. 69, in gutem Motettenstil. Irgendwelche Züge von bedeutender Auffassung oder neuer, individueller Behandlung der Form

sind allerdings nirgends zu bemerken. Das Beste, was Mendelssohn im a cappella-Satz geleistet hat, sind die Psalmen, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist. Der Motette zuzurechnen wären allenfalls Mendelssohns achtstimmige Bearbeitung der alten Sequenz *Media nos in vita*, eines der wertvollsten a cappella-Stücke Mendelssohns und das sehr klangschöne *Ave Maria* für Soli und achtstimmigen Chor.

Moritz Hauptmanns ziemlich zahlreiche Motetten und motettenartige Gesänge zeichnen sich durch reinen Vokalsatz und gediegene Ausarbeitung aus. Unter den Komponisten, die im Mendelssohnschen Fahrwasser sich hielten, ist Hauptmann als einer der liebenswürdigsten und in gewissem Sinne selbständigsten zu schätzen. Er fing übrigens früher an als Mendelssohn, ähnelt ihm aber dennoch stark. Mendelssohnsche Züge weist bei ihm die Thematik auf, die zu häufig den etwas verwaschenen Zug nach Lied ohne Worte hat. Wo er sich aber von dieser schon altmodisch anmutenden Melodik frei hält, da gibt er bisweilen Vorzügliches. So ist z. B. sein *Salve Regina* (op. 13) eine der besten neueren Kompositionen über diesen Text; leider verdirbt auch hier wieder das Mendelssohnsche Prinzip der lied-, arienmäßigen »Abrundung« die Stimmung, der zweite Teil mit seiner Wiederholung des Anfangs wirkt schwach, und dadurch verliert der ganze darauffolgende Schluß, der übrigens das »o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria« doch ein wenig zu hausbacken behandelt. Eigentliche Motetten von Hauptmann enthalten seine op. 9, 13, 15, 34, 36, 40, 41; op. 45, 48, 51, 52 sind weit ausgeführte Psalmenkompositionen im Motettenstil, die übrigens besonders beachtenswert sind. Mendelssohn und Hauptmann schließt sich E. F. Richter an, dessen gutgeschriebene, wohlklingende, zum Teil liebenswürdige Motetten sich bis in unsere Zeit hinein großer Beliebtheit erfreuten.

Unter den neueren Komponisten, die sich mit der Motette abgegeben haben, verdient Johannes Brahms besondere Auszeichnung. In Betracht kommen zwei fünfstimmige Motetten op. 29, drei Frauenchöre op. 37, zwei vier- bis sechsstimmige Motetten op. 74, die achtstimmigen Fest- und Gedenksprüche op. 107 und drei Motetten zu vier und acht Stimmen op. 110. Was an allen diesen Werken zuerst ins Auge fällt, ist, daß hier die etwas verweichlichte, modernisierte Motette der Leipziger Schule überwunden ist, daß eine größere Annäherung an den echten, kernigen, alten Motettenstil erreicht ist, als man sonst bei irgend einem deutschen Komponisten der Zeit findet. Über Bach

hinaus schauen diese Stücke ins 16. Jahrhundert zurück. Dabei machen sie nicht den Eindruck von künstlich Archaisierendem, sondern sind Kunstwerke von unmittelbar lebendiger Wirkung, das Stärkste, was in der eigentlichen Motette seit Bach geleistet worden ist. Bachscher Schreibart eifern die überaus kunstvollen, kontrapunktischen Stücke des op. 29 nach; Choralverarbeitungen, Fugen, Kanons kommen darin vor, alles auf Bachsche Motetten deutlich zurückweisend. Die drei lateinischen Frauenchöre op. 37 sind im Palestrinastil gehalten. Das op. 74 steht gleich einem Berge hervor aus der flachen Ebene, den geringen Erhebungen in der Motette des 19. Jahrhunderts. An Schütz und Schein etwa erinnert die Schreibart. *Warum ist das Licht gegeben* erinnert mit der immer wiederholten Frage »Warum?« sogar deutlich an ein Scheinsches Stück, das Brahms wohl kaum wird gekannt haben[1]. *O Heiland, reiß die Himmel auf* ist ein kunstvoll gebautes Stück in Art der alten Choralvariation. Jeder der fünf Teile kontrapunktiert über dem nämlichen cantus firmus in immer neuer, charakteristischer Weise. Die *Fest- und Gedenksprüche* op. 109, die *drei Motetten* op. 110 gehören zu den wenigen neueren Motetten, die man mit der Motette des 16. Jahrhunderts, mit der Bachschen Motette vergleichen darf. Es sind außerordentlich kräftige, sehr kunstvoll gefügte Stücke, in denen der in neueren Zeiten so arg mißverstandene, achtstimmige Satz wieder einmal zu Ehren kommt.

Neben Brahms möchte Robert Volkmann am ehesten zu stellen sein. Nur wenige Motetten gibt es von ihm, diese wenigen aber gehören zum Besten, was in neueren Zeiten in der Gattung Motette geleistet worden ist. Das *Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert* (Text nach Spervogel) op. 59 ist eine große, vierteilige Motette, die in ihrer plastischen Thematik, ihrer kunstvollen kontrapunktischen Durchführung die Kenntnis der alten klassischen Motette, etwa des Orlando di Lasso verrät. Das starke Temperament, das sie durchweht, der bis in die Einzelheiten lebendige Zug stellen sie über ein geschicktes Epigonenwerk und geben ihr selbständigen Wert.

Gediegene Motetten gibt es von Friedrich Kiel, Albert Becker, H. v. Herzogenberg, Blumner, Succo, um nur einige der wichtigsten Namen des Berliner Kreises zu nennen. Noch viele andere Namen könnten angeführt werden, doch haben ihre Träger in der Geschichte der Motette trotz einzelner gelungener Leistungen nur geringe Bedeutung, insofern als es sich bei den meisten

---

[1] Vgl. Seite 359 Scheins: »Siehe nach Trost war mir sehr bange«.

neueren Durchschnittsmotetten nur um ziemlich simple Stücke von geringer Kunstfertigkeit handelt. Ihrer Tendenz willen müssen jedoch die Cäcilianer hier besonders genannt werden. Ihre besten Vertreter, Rheinberger, F. X. Witt, Mich. Haller, J. G. Stehle u. a. haben in ihren besten Arbeiten vorzügliche Kirchenmusik im reinen Vokalsatz dargeboten.

Schließlich sind noch die Bestrebungen einzelner neuerer Komponisten zu verzeichnen, der Motette neues Leben zuzuführen durch eine Annäherung an den Geist der neueren Kunst.

Robert Schumann hat als op. 93 ein ziemlich ausgedehntes Vokalwerk veröffentlicht: *Verzweifle nicht im Schmerzental*, für doppelten Männerchor, das er Motette nennt. Das Stück gehört zu den wenigen neueren der Gattung, die eine individuelle Auffassung der Form zeigen. Die ursprünglich a cappella gesetzte Komposition erhielt später eine ziemlich reiche Orchesterbegleitung. Fünf Chöre sind wie Sätze einer Sonate aneinandergereiht. Auch darin scheint die Sonatenform maßgebend gewesen zu sein, daß die Ecksätze am ausgedehntesten sind, die mittleren Sätze, zwei Adagios und einem Scherzo auch im Charakter entsprechend, viel kürzer gefaßt. Ebenso wie Schumann in diesem bedeutenden Stücke versuchten einige andere neuere Komponisten, den Motettenstil geistlichen Werken aufzuprägen, die aber durchaus nicht kirchlich gedacht sind. Peter Cornelius, Hugo Wolf, Richard Strauß sind hier zu nennen. Von Cornelius kommen in Betracht das op. 9, *Trauerchöre* für Männerstimmen, unter denen besonders die Bearbeitung der Sequenz *Mitten wir im Leben sind* von ergreifendem, sehr persönlichem Ausdruck ist. Der Motettenzyklus *Liebe* gehört zweifellos zu dem Bedeutendsten, was der geistliche Chorgesang in neueren Zeiten hervorgebracht hat. Franz Liszt hat hier Bahn gebrochen; was er erstrebte: in der Kirchenmusik einen lebendigeren Ausdruck des persönlichen Empfindens zu geben, einen unmittelbareren, wärmeren Ton anzuschlagen, als die ziemlich schablonenhafte, matte Kirchenmusik seiner Zeit vermochte — das hat ein Jünger wie Cornelius wohl verstanden und mit künstlerischer Feinheit verwirklicht. Freilich besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen den in Frage kommenden Arbeiten Liszts und denen der Lisztschen Schule. Liszt ist durchaus Kirchenmusiker, seine Werke sind für den Gottesdienst gedacht, während bei den jüngeren Meistern von eigentlicher Kirchenmusik nicht mehr die Rede ist, nur von geistlicher Musik. Liszts Wirken ist übrigens der Motette nur sehr wenig zu Nutze gekommen. Seine wichtigsten Leistungen liegen auf dem Felde der Messe, des Psalms,

des Oratoriums. Von seinen eigentlichen Motetten, kleineren Stücken, ist der schlichte Hymnus *Ave maris stella* am bekanntesten geworden. Der Motette einordnen könnte man auch seine beiden *Pater noster*, das eine einfache für vierstimmigen Männerchor, das andere viel kunstvoller aufgebaute aus dem »Christus«. Spärlich sind die Beiträge, die außer Cornelius die anderen neudeutschen Meister zur geistlichen (nicht kirchlichen) Vokalmusik geliefert haben. Es ist aber sehr der Beachtung wert, daß diese wenigen Stücke von hervorragendem Werte sind, daß ein jedes von ihnen Dutzende von guten Motetten im gewöhnlichen Sinne mehr als aufwiegt. Alexander Ritters op. 41 kommt in Betracht, darunter als wichtigstes Stück das zwölfstimmige *Wohl bin ich nur ein Ton*, ferner Hugo Wolfs vierstimmige geistliche Lieder auf Gedichte von Eichendorff, schließlich Richard Strauß' 16stimmige Hymne *Jakob, dein verlorner Sohn*. Während Wolfs Gesänge mehr das Liedmäßige betonen, ihren Schwerpunkt mehr in der ausdrucksvollen Melodik, der fein nuancierten Harmonik haben, baut Strauß einen kühnen, mächtigen Bau mit Aufwendung einer großen kontrapunktischen Kunstfertigkeit.

Was die anderen Länder angeht, so ist in allen ebenso wie in Deutschland der Niedergang der Motette in neueren Zeiten zu verfolgen. In England hat das Anthem, das freilich mit Motette nur bisweilen zusammenfällt, während des 18. Jahrhunderst, noch bis ins 19. hinein eine ganz ansehnliche Literatur aufzuweisen. Da sind in der Zeit nach Händel zu nennen Greene (»40 select anthems«, sein berühmtestes Anthem ist *O give thanks*), Boyce, der verdienstvolle Sammler und Herausgeber alter englischer Kirchenmusik (*O worship the Lord*), William Hayes, Thomas Altwood, Jonathan Battishill (*Call to remembrance*), Thom. F. Walmisley; Samuel Wesley, sein Bruder Charles W., Samuel Sebast. Wesley, John Goß. Die meisten von diesen reichen schon in das 19. Jahrhundert. In neuester Zeit wird das Anthem noch immer eifrig gepflegt, freilich ohne bedeutenden künstlerischen Erfolg. Stainer, Parry, Stanford gehören zu den besten Vertretern.

Von Italien ist kaum etwas Mitteilenswertes zu melden. Ein solcher Ruin der geistlichen Musik, wie er in Italien im 19. Jahrhundert eintrat, ist beispiellos. Erst spät im 19. Jahrhundert regte man sich ein wenig. Der geniale Verdi schrieb seine *Pezzi sacri*, von denen wenigstens eins der Motette eingereiht werden kann, die »scala enigmatica«. Perosi, jetzt Direktor der päpstlichen Kapelle, ist hier auch zu nennen. Vielleicht wird die Vorliebe des

Papstes Pius X. für die klassische Kirchenmusik (es sei an sein bekanntes Dekret erinnert) auch in Italien zu Bestrebungen führen, wie sie in Deutschland die Cäcilianer verfolgen.

Über die französische Motette des späteren 18. Jahrhunderts möge hier einiges von dem angeführt sein, was Rousseau in zwei Artikeln geschrieben hat. In der Encyclopédie bemerkt er u. a.: *Les François reussissent bien dans ce genre de musique. Leurs motets sont beaux et bien travaillés. Ceux du celèbre* Lalande *sont des chefs d'oeuvre en ce genre, et les motets de* M. de Mondonville, *tout pétillants de génie et de feu, charment aujourd'hui les amateurs de la nouvelle musique.* Jahre darauf, als er wiederum in seinem Dictionaire über Motette schrieb, lautet sein Urteil viel nüchterner. Er tadelt an den französischen Komponisten: *ils y recherchent trop de travail . . . ils jouent trop sur le mot. En géneral la musique latine n'a pas d'assez gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la musique théâtrale: les chants sacrées ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'âme de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contre-sens. Il faut avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Eglises la musique au Plain chant.* Es spricht sich also hier entschiedener Widerspruch aus gegen die immer zunehmende Verweltlichung der Kirchenmusik, die sich dem theatralischen Stile immer mehr näherte. Dieser Zug wird in Frankreich immer stärker bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Wenige Meister sind als Ausnahmen zu nennen, und diese sind zudem nicht Franzosen von Geburt: Cherubini, vielleicht auch der Belgier Gossec[1]. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte der französischen Oper die glänzendsten Erfolge. Erst als diese Zeit vorüber war, regte sich auch die eigentliche geistliche Musik wieder. Lesueur, lange Jahre hindurch Kirchenmusiker von Beruf, kommt hauptsächlich durch seine Messen in Betracht, die mit Vorbedacht dramatische Züge in die Kirchenmusik hineintragen. Er übte auf Berlioz bedeutenden Einfluß aus, der sich besonders im »Requiem« und im »Te deum« zeigt. Eine entschiedene Neigung zu echterem Kirchenstil ist bemerkbar seit Gounod, in den motettenartigen Werken von Saint-Saëns, Théodore Dubois, César Franck. Den Bestrebungen

[1] Für Gossec tritt Ch. Malherbes ein in seiner Vorrede zur Ausgabe der Motetten Rameaus, Seite XVII.

von Charles Bordes, Vincent d'Indy und der Schola cantorum in Paris verdankt die französische Kirchenmusik gegenwärtig viel fruchtbare Anregung.

Der russische Kirchenkomponist Dimitri Bortniansky (1751 bis 1825) gilt in seiner Heimat als ein Klassiker der a cappella-Komposition. In Deutschland kennt man nur wenige Stücke von ihm (veröffentlicht in Bocks »Musica sacra«), die kaum einen richtigen Begriff von seiner Bedeutung geben mögen. Viel gesungen wird ein vierstimmiges *Du Hirte Israels*, ein kurzes, wohlklingendes, homophones Stück im Stile der Haydn-Mozart-Zeit. Ähnlich ist das vierstimmige *Ehre sei Gott in der Höhe*. Im übrigen weiß man von eigentlich russischer Kirchenmusik in Deutschland so gut wie gar nichts. Neuerdings hat ein berühmter russischer Chor, der Archangelskychor, in einigen größeren Städten Deutschlands für russische Kirchenmusik Propaganda gemacht. Man lernte einige seltsam ergreifende, fremdartig anmutende Stücke kennen, die von den bei uns üblichen Kunstmitteln wenig Gebrauch machen; die Vorliebe für die Psalmodie, für eine ganz homophone Chorbegleitung zu einer solo rezitierten Psalmodie fiel besonders auf; auch die merkwürdig kühne Verwendung der Sequenzen, der modernen Harmonik. Der Klangreiz dieser Stücke, der auf der Harmonik und der feinsten dynamischen Nuancierung beruht, war ein außerordentlicher. Kallinikoff, Lwowsky, Kastalsky, Napravnik, Archangelsky, Lwow, Gretschaninow waren vertreten.

Die Geschichte der Motette schließt mit einem großen decrescendo. Ob die Motette in der nächsten Zukunft noch eine neue Blüte erleben wird, scheint, nach dem gegenwärtigen Stande zu urteilen, sehr zweifelhaft. Das eine hat sich aus der Geschichte der Form ergeben: Die Motette ist eng an den Gottesdienst gebunden und hat nur in jenen Zeiten eine große Höhe erreicht, in denen die bedeutenden, führenden Geister ein enges, persönliches Verhältnis zur Kirche gehabt haben. Da dieser enge Zusammenhang zwischen hoher Kunst und Kirche immer mehr schwindet, scheint der Schluß nicht ungerechtfertigt: Die Motette ist vorläufig am Ende angelangt. Unsere Zeit fand andere Aufgaben wichtiger als die Pflege der kirchlichen Kunst. Um so notwendiger ist es, daß die Geschichte auf die unvergleichlichen Meisterwerke vergangener Jahrhunderte eindringlich verweist und die Kenntnis von dem Kostbarsten, was die Motette besitzt, nach Kräften fördert. Dies zu tun war die Absicht des vorliegenden Buches.

Rückblick.

Am Ende einer weitgreifenden, ins Einzelne gehenden Darstellung angelangt, wird der Leser es vielleicht nützlich und angenehm finden, die wesentlichen Ergebnisse der Untersuchung in Kürze zusammengestellt vor Augen zu haben. So sei denn die Geschichte der Motettenform in ihren wesentlichen Umrissen hier noch einmal skizziert[1].

Die Motette beginnt in Frankreich um das 11. oder 12. Jahrhundert, zunächst als geistliche Musik, drei- oder vierstimmig. Ihren Ursprung hat sie in den lebhaft melismierten Teilen des gregorianischen Gesanges. Ein solches Melisma wurde mit Text versehen und erhielt Gegenstimmen. Zweistimmige Stücke überholten bald die drei- und vierstimmigen, schließlich gegen das 13. Jahrhundert kristallisiert sich die Form: Dreistimmigkeit wird die Norm. Das Prinzip ist, drei rhythmisch und melodisch verschiedene Melodien mit drei verschiedenen Texten zusammenzubringen. Die Unterstimme, ebenfalls motetus genannt, war ein cantus firmus aus dem gregorianischen Gesang, in ganz regelmäßiger Weise rhythmisiert gemäß den modi der Prosodie. Lebhaftere, zumeist weltliche Melodien treten in den Oberstimmen dem cantus firmus entgegen. Geistliches und Weltliches wird in kaprizziöser Art gemischt. Schließlich wird die Gesellschaftsmotette vorwiegend weltliche Musik (S. 3—12). Die Handschrift Montpelier ist das wichtigste Denkmal dieser kunstvollen, in Melodien und Rhythmen überaus interessanten Form (S. 12—16). Der schwache Punkt der französischen Motette ist die Harmonik, für die man in jener frühen Zeit, wie es scheint, nur ein sehr schwaches Gefühl gehabt hatte. Das frühe 15. Jahrhundert bringt einen neuen Motettentyp, in dem die komplizierte alte Schreibweise aufgegeben wird, dafür aber der Zusammenklang sorgsame Ausbildung erfährt (S. 17). Drei oder vier Stimmen, alle auf den gleichen Text gesetzt, einen sich zu einem wohlklingenden Ganzen. Die Nachahmung, die kanonischen Künste, die in England und in Italien (Florentiner caccia des 14. Jahrhunderts) gepflegt wurden, fanden auch in der Motette Verwendung. Englische Meister, Dunstable, Lionel, Damett u. a. haben sich der neuen Schreibart zugewandt, als deren Hauptquelle jetzt das Old Hall-Manuscript im Catholic College in

[1] Wegen der Nachweise im Einzelnen sei auf den Index am Ende des Bandes verwiesen.

St. Edmunds gilt (S. 17—20). Aber schon gegen 1450 wird die englische Schule überholt von der niederländischen, die rund 150 Jahre den Vorrang behauptete. Den Übergangsstil von der älteren französischen und englischen zu der neueren niederländischen Weise belegen mit zahlreichen wertvollen Beispielen die Trienter Codices. Der faux-bourdon, das alte organum, instrumentale Vor-, Zwischen-, Nachspiele, Hineinspielen der mittelalterlichen Volksmusik, bisweilen kunstvolle Variationenform sind stilistische Kennzeichen dieser Übergangszeit (S. 20—31). Der Fortschritt der ersten niederländischen Schule besteht in noch größerer Rücksicht auf wohllautenden Zusammenklang, im Bevorzugen des vierstimmigen Satzes, der eine Reihe neuer Satz- und Klangprobleme mit sich brachte. Dufay ist der erste Klassiker des neuen Stils. Er hat Stücke in ganz schlichter, fast homophoner Schreibart, in denen die Oberstimme als melodieführend den Vorrang hat, und kompliziertere polyphone Stücke, in denen jede Stimme individuell durchgebildet ist, meistens jedoch ohne daß ein bestimmtes Motiv durch alle vier Stimmen geht (S. 26—28). Den nächsten Schritt tut Ockenheim, das Haupt der zweiten Schule: er bildet den durchimitierenden Stil endgiltig aus. Es wird so eine erhöhte Einheitlichkeit der ganzen Komposition, eine straffere Logik erreicht. Gleichzeitig übt er die kanonischen Künste mit einer virtuosen Fertigkeit, die schon einen Höhepunkt dieser Technik überhaupt bedeutet. Die Analyse seiner berühmten 36stimmigen kanonischen Motette weist dies nach (S. 32). Zur Ockenheimschen Schule gehören als wichtigste Persönlichkeiten Heinrich Isaak, Jakob Hobrecht, Pierre de la Rue, Antonius Brumel, Josquin de Près. Die Form der Motette wird von diesen Meistern endgiltig festgelegt: bis gegen 1600, in beschränkterem Maße noch bis ins 19. Jahrhundert hinein bleibt Motette nun ein kürzeres polyphones Kirchenstück, das für jeden neuen Textabschnitt ein neues Motiv verwendet und durch alle Stimmen hindurchführt. Zu besonders eindringlichen Wirkungen verwenden diese Meister die Mischung von homophonem mit polyphonem Satze (Isaak, de profundis u. a. S. 37; Brumel, Laudate Dominum S. 51 f. Josquin; Ave Maria S. 60, Ave Christe S. 61). Isaak hat Vorliebe für volksliederartige Motive, die in der späteren niederländischen Motette ein so hervortretender Zug der Thematik sind. Auch tonmalerische Züge, die Ockenheim, wie es scheint, kaum kennt, verwendet Isaak zwar sparsam, aber glücklich. Koloratur und Kadenz versteht er in künstlerisch interessanter Weise als formgebende Elemente zu verwerten (S. 38).

Eine Wandermelodie, die sich 200 Jahre lang durch die Vokalmusik zieht, findet sich bei Isaak zuerst (S. 41), nach ihm bei Josquin, Arcadelt, Ciprian de Rore, Palestrina, Marenzio, Gabrieli, Monteverdi, Schein, Stobäus. Eine Vorliebe für Dezimenparallelen in den Außenstimmen haben alle diese älteren Meister gemein (Jsaak, Anima mea S. 40; Tulerunt Dominum S. 42; Hobrecht, Salve Regina S. 43). Hobrecht schreibt bisweilen so, daß zwei bewegtere Stimmen zusammengekoppelt gegen zwei ruhigere gestellt sind (S. 43; Parce Domino, S. 47).

Bei Piere de la Rue schon sind chromatische Effekte zwar bescheiden aber wirksam angebracht (B, S. 84); später wird es ein traditioneller Zug, bei Worten wie dulcedo, um eine milde, süße Wirkung hervorzubringen, ein *B* oder *Es* auffallend einzuführen.

Beispiele für diese Verwendung von *B*, *Es*, bisweilen *As* bieten außer Pierre de la Rue: Clemens non Papa (S. 85, 86), Vaet (S. 89), de Cleve (S. 92), Lasso (S. 121), Palestrina (S. 153), A. Gabrieli (S. 220), Foggia (S. 273).

An Pierre de la Rues kanonischem *Salve Regina* und *Ave Sanctissima* (S. 49f.) wird die kanonische Technik der Niederländer aufgewiesen; es wird auch auf die Rezepte gedeutet, die sie zweifellos viel verwendeten.

Wie andere Meister sich zu dieser Technik stellten, ist im Verlauf der Darstellung berührt bei Ockenheim (S. 32f.), Josquin (S. 69), de Cleve (S. 90), Lasso (S. 106), G. A. Bernabei (S. 194f.).

Die niederländische Kadenzbildung jener Zeit wird an ausgewählten Beispielen veranschaulicht (S. 28, 50, 53ff., 60, 85 Clemens non Papa). An Josquins *Stabat mater* wird die niederländische Art der cantus firmus-Behandlung, zum Unterschied von der späteren, etwa Bachschen Art, aufgewiesen (S. 57; besonders S. 283 bei Senfls *Christe qui lux est*). Josquins *Ave verum* ist eines der frühesten Beispiele für Strophenlied in der Motette (S. 59).

Andere Beispiele für Liedform sind: Josquin, *O virgo genitrix*, komplizierterer Strophengesang (S. 62), Lasso (S. 107) *a*, *b*, *b* und *a*, *b*, *c* (S. 107), *a*, *b*, *a* und *a*, *b*, *c* (S. 108); Anerio, *a*, *b*, *c*, *b* (S. 182); O. Vecchi, *a*, *b*, *a* (S. 238); Monteverdi, *a*, *b*, *a*; *a*, *b*, *b* (S. 244); Gallus, *a*, *b*, *a* (S. 29); Morales, *a*, *b*, *c*, *b* (S. 364).

Auch in der Verwendung kontrapunktischer Variationen über ein ostinates Motiv, den sogenannten Pes ascendens und descendens, ist Josquin vorbildlich für spätere Meister. Busnois (S. 29), Dunstable (S. 19f.) haben früher schon ähnliches.

Josquin *Sicut Deus dilexit* S. 61, Palestrina S. 150, Hollander S. 87, Lasso S. 109, 111, 112, 119, 120, 121, 122, 128, 131.

Variation ohne ostinato bringt Lasso (S. 188), erstaunliche Meisterschaft der kontrapunktischen Variation weist G. M. Nanino auf (S. 180 f.), geistreich verwenden die Form Marenzio (S. 184), G. Gabrieli (S. 228 f.), Monteverdi S. 244 f.), Mich. Praetorius (S. 327).

Rondoform verwenden Lasso (S. 112), Anerio *a*, *b*, *c*, *b* (S. 182), Giov. Gabrieli (S. 229), O. Vecchi (S. 238), Foggia (S. 272), Carissimi (S. 274), Hammerchmidt (S. 353) *a*, *b*, *a*, *c*, *a*, Rosenmüller (S. 360).

Orgelpunkt findet man zuerst bei H. Isaak (S. 41), auch bei Brumel S. 52); im neueren Sinne als Mischung von konsonierenden und dissonierden Klängen jedoch zuerst bei Lasso (S. 117 f., 132), ganz ausgebildet bei Giov. Gabrieli (S. 229, 230), Monteverdi (S. 243 f.).

Josquins *O virgo genitrix* (S. 61), *Domine non secundum* (S. 64) weisen den für die Zeit um 1500 charakteristischen Zug auf, daß die Altstimme am meisten zu singen hat, und am reichsten koloriert ist. Andere Beispiele bei Willaert (S. 209) und Senfl (S. 288).

Anfänge thematischer Arbeit, Verwendung eines Motivs für mehrere Abschnitte bieten zuerst Josquins *Lugebat David* (S. 67 f.), später Crequillon (S. 77), de Cleve (S. 92, 94), Palestrina (S. 160, 167, 169, 172), Lasso (S. 136), Giov. Gabrieli (S. 228 f.).

Für Josquins phantasievolle Verwendung der Tonmalereien, der tiefen und hohen Stimmen, der liedartigen Motive werden zahlreiche Beispiele angeführt.

Die Zeit nach Josquin verwendet die Koloratur sparsamer, gestaltet die frühere mehr instrumentale Koloratur mehr zur echt vokalen um, bildet überhaupt einen reinen Vokal-, a cappella-Stil aus (S. 71). Für die dritte niederländische Schule um die Mitte des 16. Jahrhunderts wird bezeichnend die Verwendung einer neuen Thematik, die mehr Sprünge bevorzugt, Marsch- und Liedartiges gern benutzt (S. 81, 83, 84, 85, 87—89, besonders 91, 92, 94). Die Motette teilt sich in zwei Zweige, liedartige, einfache Stücke (S. 74 f.) und hauptsächlich kontrapunktisch kunstvoll gestaltete (S. 75 ff.).

Von den Meistern der dritten Schule wird eingehender behandelt Gombert; es wird hingewiesen auf seine Art harmonische Effekte zu erzielen durch enge Reibung dissonierender Töne (S. 72 f.), seine Vorahnung der venezianischen Doppelchörigkeit (S. 72), für die sich übrigens schon bei Josquin ein Beispiel findet (S. 67 f.), die Stellung, die er unter den Meistern seiner Zeit hatte (S. 73). An Arcadelts achtstimmigem *Pater noster* (S. 78 f.) wird der Unterschied zwischen der niederländischen und der venezianischen Behandlung der Achtstimmigkeit klargemacht. In diese Zeit fallen auch die ersten Rückwirkungen italienischer Künstübung auf niederländische Meister, etwa Arcadelt (S. 79 f.).

Als Hauptvertreter dieser dritten niederländischen Schule wird Clemens non Papa des näheren betrachtet. Prägnante Thematik,

der oft volkstümliche Ton seiner Melodik, maßvolle Verwendung von Koloratur und Tonmalerei zeichnen seine Motetten aus, die denen Palestrinas an Klangzauber näher kommen, als die irgend eines anderen Niederländers (S. 80ff.). Hollander, Vaet, Pevernage, Johannes de Cleve, Jacob von Kerle, Philippus de Monte sind die anderen Meister dieses Kreises, von denen Motetten gegenwärtig zugänglich sind. Ihren Höhepunkt, ihre eigentliche Vollendung findet die niederländische Motette in Orlando di Lasso, auf den jedoch die italienische Kunst schon beträchtlich zurückgewirkt hat.

Besonderheiten der Schreibweise Lassos sind: Vorliebe für Variationen über ostinate Motive (S. 109, 111, 112, 119, 120, 121, 122, 128, 131), große Mannigfaltigkeit der Formen und des Inhalts (weit über Palestrina hinaus), wirksame Verwendung des Orgelpunkts im neueren Sinne (S. 117, 132), gleichzeitige Einführung von Thema und Gegenthema (S. 120), Vorahnung des recitativischen und konzertierenden Stils (S. 123, 125f.), Verwendung der mehrteiligen Psalmenschreibart auch in der Motette (S. 109, 119, 121), strikte Übertragung des Metrums in die Musik (S. 110, 127).

Von der frühen italienischen Motette ist fast nichts bekannt. Erst von 1520 ab etwa kann man von italienischer Motette reden; sie wird zunächst vom Niederländerstil stark beeinflußt. Tromboncino, Spataro, Festa, Animuccia, Porta sind als früheste Vertreter genannt. Typische italienische Eigenart im Klange zeigt sich bei Simon Ferrarese (1539), bisweilen bei Porta (S. 144). Auch Palestrina basiert auf der niederländischen Technik, versteht aber durch einen alles frühere überragenden Klangsinn eine vorher unbekannte Reinheit und Schönheit des Klanges zu erreichen.

Als Besonderheiten bei Palestrina sind zu nennen die Hoheliedmotetten, eine der frühesten zyklischen Kompositionen (S. 158f.), sehr deutliche Spuren thematischer Arbeit im neueren Sinne (S. 160, 167, 169, 172), Zusammenhänge zwischen Klang und Deklamation (S. 166, 167, 168). Die verschiedenen Abarten des achtstimmigen Satzes werden an Palestrina'schen Motetten aufgewiesen (S. 173—177). Eigentümlichkeiten des späteren römischen achtstimmigen Satzes sind an Pertischen Motetten gezeigt (S. 202f.).

Nach Palestrina teilt sich die römische Motette in drei Zweige. Es sind dies: 1) die Fortsetzung der Palestrina-Schreibart, 2) ein vielchöriger Massenstil, 3) die konzertierende, kantatenartige Motette. Für die erste Gattung sind als wichtigste Meister behandelt G. M. Nanino, F. Anerio, Marenzio, Soriano, Giovanelli. Besonderheiten von Belang sind bei Nanino seine virtuose Behandlung der kontrapunktischen Variation; bei Anerio ein ekstatischer, glutvoller

Zug, bei Marenzio überaus sorgsame und interessante Detailbehandlung. Die folgende Generation, um die Mitte des 17. Jahrhunderts liebt jene Masseneffekte, jenen vielchörigen Stil, für den jetzt ein Hauptwerk in Benevolis Festmesse vorliegt (S. 193). Aber auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und das ganze 18. Jahrhundert hindurch findet der Palestrinastil in Rom noch treffliche Vertreter. Varianten der Schreibart werden merklich. Für jene Zeit charakteristisch ist besonders das sogenannte *pieno legato moderno*, ein eigentümlicher Zwischenstil zwischen Homophonie und Polyphonie. An ausgewählten Stücken der beiden Bernabei, Guis. Corsi, des Bologneser Meisters Perti werden die Eigentümlichkeiten dieses Stils gezeigt (S. 195, 196ff., 203). Auf die römische Schreibart gehen zurück die Meister der Bologneser und Neapolitanischen Schule. Scarlattis Motetten zeigen schon das sehr entwickelte Formengefühl des 18. Jahrhunderts; er hat richtige Fugen neuerer Art, sehr kunstvolle freie Gebilde, die entfernt an Sonatenform erinnern (S. 203f.). Durante, Jomelli führen schon bis an die Schwelle des Mozartstils.

Parallel mit der römischen Schule bildet sich die venezianische aus. Aus der vorniederländischen Zeit Venedigs ist wenig bekannt. Francesco d'Arcas Motetten vom Jahre 1506 hängen am falsobordone. Mit Willaert (nach 1527) zieht der niederländische Stil auch in Venedig ein. Im Folgenden wird ausgeführt, wie dieser Stil sich in Venedig umbildete, wie die Doppelchörigkeit, die Flächenbehandlung, der Vollklang, die Koloristik, Chromatik Kennzeichen venezianischer Art werden. Als spezifisch venezianische Züge können gelten bei Ciprian de Rore die Paralleleinsätze mehrerer Stimmen (S. 213), bei Claudio Merulo die durch immer wechselnde Stimmkombinationen erreichte Farbenwirkung (S. 216), ähnlich bei Jaches de Wert (S. 215). In Andrea und Giovanni Gabrieli gipfelt die Schule. Die Kennzeichen von Andreas Stil werden nachgewiesen (S. 219ff.), auch die von Giovannis Stil (S. 221). Beide Meister zeigen einen von der niederländischen Art schon ganz entfernten Standpunkt. Die kontrapunktischen Probleme, ostinaten Stimmen, Variationenbehandlung, strenge Kanons stehen hier im Hintergrunde; die Klangfarbe als Ausdrucksmittel wird dagegen genial verwertet. Giovannis Kunst der chromatischen Harmonik, der Stimmgruppierung, der Mehrchörigkeit, der Mischung von Instrumenten und Singstimmen, Anfänge des konzertierenden Stils bei ihm, die Neuheit und Kühnheit seiner thematischen Erfindung, seiner Harmonik werden an zahlreichen Stücken im Einzelnen dargelegt (S. 221—237).

Kurz nach 1600 beginnt ein neuer Stil auch für die Motette wichtig zu werden. Viadana hat die Monodie mit Generalbaß zuerst in die Kirche verpflanzt. Durch die Einführung dieser neuen Form in mancherlei Abarten tritt zunächst eine große Verwirrung in den Benennungen der Musikstücke ein. Eine neue Gattung beginnt sich zu bilden, die Kantate. Zwischen Kantate und Motette steht die konzertierende Schreibart, bald mehr zur einen, bald zur anderen Seite neigend. Die Merkmale der einzelnen Gattungen mußten festgestellt werden (S. 239, 240). Von den Vertretern des konzertierenden Stils ist nach Viadana der wichtigste Claudio Monteverdi. In seinen motettenartigen Werken interessiert vor allem der Reichtum an neuen formalen Gebilden. Instrumente und Stimmen werden in vielerlei neuen Arten gemischt. Variationen, Da capo-Arie, Liedartiges, Recitativartiges, Verbindung von Solo und Chor, Mischformen mannigfacher Art kommen vor (S. 243—250). Die verschiedenen Gattungen des konzertierenden Stils werden betrachtet, die einfachere Art bei Monteverdi (S. 248, 249), die Abarten bei Rovetta (S. 250 ff.), Jgnazio Donati (S. 254), A. Grandi (S. 257), Natal Montferrato (S. 260). Der Oper noch näher stehen die konzertierenden Motetten von Legrenzi (S. 265), Ziani. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht die venezianische Motette in den Werken Lottis und Caldaras auf ansehnlicher Höhe. Lotti zeigt die Schreibweise des 18. Jahrhunderts in seiner geschmeidigen Harmonik, in der Verwendung der breiten, neueren Fugenform (S. 266), Caldara und Astorga in ihrer der Solokantate zugeneigten Schreibweise (S. 267). Auch in Florenz und Rom wird die konzertierende Motette gepflegt. In Florenz vertreten sie hauptsächlich Marco und Giov. Batt. da Gagliano (S. 268); ihnen angereiht sind einige andere oberitalienische Komponisten, Serafino Cantone, Margarita Cozzolani, Maurizio Cazzati, Giov. Batt. Alovisius (S. 270, 271). Aus Rom kommen in Betracht die großen Motettensammlungen des Verlegers Poggioli (S. 272); Foggia, Benevoli, Carissimi sind vor allen wichtig. Der älteren Motette am nächsten steht Foggia (S. 272, 273). Der römische Opernstil spiegelt sich wieder in Carissimis Motetten (S. 274 f.). Die für den konzertierenden Stil typische Teilung in zahlreiche kleine Abschnitte ist bei ihm besonders ausgeprägt. Die römischen Meister Virg. Mazzocchi, Durante, Graciani sind angeschlossen.

Es folgt die Betrachtung der deutschen Motette. Die ältesten erhaltenen Denkmäler reichen in die zweite Hälfte des 15. Jahr-

hunderts zurück. Stücke von Adam von Fulda zeigen einen, wie es scheint, Deutschland eigentümlichen Stil, zu einer Zeit als der niederländische Einfluß noch nicht wirksam war. Erheblich entwickelter Klangsinn, polyphoner Satz, selbständige melodische Führung der Einzelstimmen, jedoch ohne Verwendung der Nachahmung zeichnen diese Stücke aus (S. 279). Die folgende Generation schreibt schon im niederländischen Stil. Sixt Dietrich, A. v. Bruck, A. Agricola, Hoffhaimer, Finck, Stoltzer, Senfl sind die wichtigsten Meister vor der Reformation. Bei Finck und Senfl besonders fällt es auf, wie die größte kontrapunktische Kunstfertigkeit doch eigentlich in zweiter Linie steht, während die Hauptsache eine sehr frei gestaltete, sehr warme phantasieartige Melodik ist, die zumeist reichlich mit Figuration verbrämt die Oberstimme beherrscht (S. 282f., 284 f.). Der cantus firmus ist nicht, wie etwa bei Bach, der Mittelpunkt der ganzen Komposition, sondern nur eine innere Stütze, die hinter den reichgezierten Melodien der Oberstimmen verschwindet.

Nach 1550 wird in Deutschland der niederländische Einfluß immer schwächer. Venezianische Muster fangen an die deutsche Motette zu beherrschen. Jacob Handl (Gallus), H. L. Haßler, Hieronymus Praetorius, — denen man Sweelinck, obschon er kein Deutscher war, anschließen kann — haben in der Motette dem venezianischen Stil auch außerhalb Italiens volle Geltung verschafft. Gallus ist groß in der Architektonik seiner Sätze im Sinne venezianischer Flächenbehandlung, in der leuchtenden Harmonik; in den weichen, dunklen Farben besonders versteht er ganz aparte Schattierungen zu geben (S. 290 ff.). Die Eigentümlichkeiten der Haßlerschen Schreibweise werden im Einzelnen aufgewiesen (S. 287 ff.). Unter ihnen erscheint besonders bemerkenswert die Kunst einem Satz das klangliche Gleichgewicht sorgfältig zu wahren. Sweelincks Leistungen in der Motette werden gewürdigt (S. 307 ff.). Hieronymus Praetorius ist wichtig wegen seiner Beherrschung des vielstimmigen und vielchörigen Satzes, zumal da Muster des 16-, 20 stimmigen Satzes in der zugänglichen Motettenliteratur sonst sehr wenig vorkommen (S. 309—316). An Haßler schließen sich an Aichinger und Erbach (S. 316 f.). Alle die genannten Meister vertreten die katholische Motette. Ein Umschwung trat nach der Reformation ein, als die junge protestantische Kirche ihre eigene Liturgie festsetzte. Nach und nach wurden die lateinischen Texte durch deutsche ersetzt. Auch die volkstümliche Liedweise erhielt einen breiteren Platz in der Kirche. Eine neue, zwischen Lied und Motette stehende Gattung kam auf, die

Choralmotette, die sich in der protestantischen Kirchenmusik dauernd einbürgerte. Die Meister des sächsisch-thüringischen Kreises, nehmen bei weitem die wichtigste Stelle ein in der Geschichte der protestantischen Motette. Dresden, Leipzig, Magdeburg sind wichtige Mittelpunkte (S. 317—322). Im Osten ist Königsberg wichtig, wo Eccard und Stobaeus als Hauptmeister wirkten (S. 323), auch Berlin kommt in Betracht (S. 325). Gegen 1600 wird Sachsen-Thüringen noch wichtiger. Michael Praetorius (S. 327ff.), Schütz, Schein, Scheidt, Hammerschmidt, Buxtehude, Pachelbel, Reincken, die Vorfahren Bachs leiten in gerader Linie zu J. S. Bach. Für die Motette haben von diesen Meistern am meisten Bedeutung Schütz und Hammerschmidt. Die ältere a cappella-Schreibart wird immermehr hintangesetzt; der basso continuo, der konzertierende Stil, die obligaten Instrumente, Kantatenelemente wandeln die alte Motette mehr oder weniger zu ganz neuen Gebilden. Alle Abarten zeigt Schütz in der größten Vollendung. Sein erstes Motettenwerk vom Jahre 1625 bringt den italienischen Madrigalstil ohne den geringsten Abzug in die Kirchenmusik (S. 330ff.). Tonmalerei, Chromatik, Enharmonik sind kaum jemals in deutscher Kirchenmusik rücksichtsloser verwendet worden als hier (S. 332—337). Das zweite Motettenwerk vom Jahre 1648, die »geistliche Chormusik«, ist viel schlichter gehalten, mehr der älteren Motettenschreibart sich annähernd (S. 338f.). Alle übrigen motettenartigen Werke von Schütz verwenden die konzertierende italienische Schreibweise (S. 340—349). Hammerschmidts Motetten sind in den damals üblichen Mischformen geschrieben. Es gibt von ihm gute monodische Motetten (S. 351), tüchtige vier- bis sechsstimmige Motetten mit Generalbaß, weniger interessante Stücke für acht und mehr Stimmen. Das Mittelgut überwiegt bei ihm überhaupt. Über seinen Stil im Allgemeinen s. S. 350. Von den Motetten Scheins, Rosenmüllers ist nur wenig bekannt (S. 357—360). Mit der Betrachtung der Vorfahren Bachs, J. S. Bachs selbst, Telemanns, Händels in ihren Motetten schließt das Kapitel (S. 361—364). Sie alle haben als Motettenkomponisten geringe Bedeutung; selbst J. S. Bachs als Musik so unvergleichlich großartige »Motetten« tragen ihren Namen sehr zu Unrecht; es sind Kantaten für Chor.

Es folgt die Betrachtung der Motette in Spanien, England, Frankreich. Von der frühen Entwicklung der Form in Spanien ist vorläufig nichts bekannt. Die frühesten zugänglichen spanischen Motetten sind im kunstvollen, kontrapunktischen Niederländerstil

gehalten, haben aber in der Thematik, in der Färbung, in der Empfindung etwas Nationales, das vom niederländischen Ton stark absticht. Mit Meistern ersten Ranges tritt die spanische Motette in die Geschichte ein. Morales, Guerrero, Vittoria, die Meister der Sevillaner Schule haben Motetten geschaffen, die zu den großartigsten Kunstwerken der Gattung gehören (S. 364—372). Der bedeutendste Meister der Schule von Valencia, die bis spät ins 18. Jahrhundert reicht, ist Perez. Sie ist ausgezeichnet durch eigentümliche Behandlung der Mehrchörigkeit und der mehrstimmigen Psalmodie (S. 373 f.). Für die französische Motette des 16. Jahrhunderts liegt zur Zeit in Partitur sehr wenig Material vor. Was von Mouton, Goudimel, Phinot an Motetten zugänglich ist, zeigt niederländische, kontrapunktische Schulung (S. 375—377). Aber schon mit Claudin de Sermisy beginnt die Hinneigung zum homophonen Stil, der in eigentümlichen, fein nuancierten Abarten von da an die französische Kunst immer stärker beherrscht (S. 379f.). Die königliche Kapelle, die Pflanzstätte der französischen Kirchenmusik ist mit der Geschichte der französischen Motette eng verknüpft. Okeghem, Mouton, Claudin de Sermisy gehören ihr an. Im 17. Jahrhundert ist Nicolas Formé die wichtigste Persönlichkeit in ihr. Seine zweichörigen Motetten waren in Frankreich lange vorbildlich. Er schreibt für die Stimmen ähnlich wie die concerto grosso-Komponisten für die Instrumente. Ein Hauptchor und eine kleine Gruppe von Solisten teilten sich in den Vortrag. Noch bedeutender ist Henry Du Mont, dessen Motetten Hauptdenkmäler der französischen geistlichen Musik sind. Sie weisen die Züge des 17. Jahrhunderts auf (S. 382f.). Ganz abseits von der Entwicklungslinie stehen Motetten des südfranzösischen Meisters Bouzignac, Stücke die zwischen dem a cappella- und dem monodischen Stil die Mitte halten, aber keinen continuo verwenden (S. 380). Was von bedeutenden Meistern wie Lalande, Rameau an Motetten vorliegt, gehört durchaus in die Gattung Kantate.

Die englische Motette, die ihren ersten Höhepunkt in Dunstable hat, kommt im 16. Jahrhundert immer mehr in Abhängigkeit vom niederländischen Stil. Fairfax, Taverner, sind die wichtigsten Meister des frühen 16. Jahrhunderts (S. 384 f.). Der folgenden Generation fiel die Blüte der englischen Kirchenmusik zu. Tye, White, Tallis, Byrd, Gibbons, die fünf größten Motettenmeister, bilden einen englischen Stil aus, der sich neben dem italienischen, spanischen, deutschen wohl sehen lassen darf (S. 386—397). Ein neuer Stil entstand durch die liturgischen Bedürfnisse der neu

gegründeten anglikanischen Kirche. Das neue Anthem verwendet englische Texte, und neigt nach Seite liedförmiger Gestaltung, homophonen Satzes. Später taucht es in der Kantate ganz und gar unter. Humphrey, Wise, Blow, Purcell sind die bedeutendsten Meister dieser Schreibart (S. 400—405).

In neueren Zeiten, seit Bach, ist die Motette im Niedergange. Nur vereinzelt finden sich bedeutende Motetten unter einer Fülle von mittelmäßigen Stücken. In der Zeit unmittelbar nach Bach schreibt man einen Motettenstil, der sich der süßlichen italienischen Opernarie nähert, gleichwohl aber noch durch solide Faktur ausgezeichnet ist. Hasse, Graun, Phil. Em. Bach, Homilius, Rolle, u. a. gehören in diese Gruppe (S. 406—408). Die Wiener Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert haben für die Motette nur ganz geringe Bedeutung, Mozarts *Ave verum* als ganz vereinzeltes Beispiel dabei ausgenommen (S. 408f.). Im 19. Jahrhundert hat die Leipziger Schule, Schicht, Weinlig, Hauptmann, Richter, besonders Mendelssohn mit Erfolg die protestantische Motette gepflegt. Auch die Berliner Schule, zu der Grell, Nicolai, Mendelssohn gehören, hat ihre Verdienste (S. 409—411). Alle Motettenkomponisten des Jahrhunderts, auch Mendelssohn, überragt Johannes Brahms (S. 414f.), neben ihm kommt Rob. Volkmann noch in Betracht. In neuerer Zeit hat es nicht an einzelnen Versuchen gefehlt, die Motette aus der Kunst der Gegenwart wieder lebendig erstehen zu lassen: Schumann, Cornelius, Liszt, Hugo Wolf, Richard Strauß haben zwar wenige, aber sehr wertvolle Kunstwerke in Motettenart geschaffen (S. 412—414). Es wird schließlich das Wenige noch gestreift, was aus Frankreich, England, Italien, Rußland während des 19. Jahrhunderts für die Motette in Betracht kommt.

Quellenverzeichnis[1]

Adler, Guido, »Studie zur Geschichte der Harmonie«, Wien 1881.
Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig, Leuckart, Band 2, 3, 4, 5.
Arkwright, The authorship of the anthem, »Lord for thy tender mercy's sake«, Sammelband VII der Internationalen Musikgesellschaft, S. 563.
Bach-Jahrbuch für 1907, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Bäuerle, Neuausgabe der vierstimmigen Motetten Vittorias, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Bellermann, H., Der Kontrapunkt, Berlin 1901, (4. Auflage).
—— Mensuralnoten und Taktzeichen, Berlin 1858, neue Auflage bes. von Joh. Wolf 1907.
Bocks Sammlung »Musica sacra«, Berlin.
Bonini, Severo, »Discorsi«. Handschriftlich in Florenz, Bibl. nazion. Auszüge von De La Fage in dessen »Diphtérographie«, Paris 1839.
Bordes, Ch., Anthologie des maitres primitifs, Paris, Schola cantorum.
Boyce, W., Cathedral music., London 1760—1772, 3 Bände.
Braune, Sammlung »Cäcilia«, 2 Jahrgänge.
Brenet, Michel, »Deux comptes de la Chapelle-musique des rois de France«, Sammelband VI der Internationalen Musikgesellschaft, S. 1.
Bridge, Sir Fred., Ausgewählte Motetten von Gibbons, London 1907.
Burney, Charles, A General history of music, London 1776—1789, 4 Bände.
Byrd, Cantiones sacrae, herausgegeben von Horsley für die Musical Antiquarian Society, London 1847.
Chilesotti, O., Eine Lautenbearbeitung des Willaertschen Pater noster, Sammelband III der Internationalen Musikgesellschaft, S. 468 ff.
Clemens non Papa, Motetten siehe: Commer.
Coussemaker, E. de, Histoire de l'harmonie au moyen-âge 1852; Les harmonistes des XII et XIII siècles 1865; Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hale 1872; Scriptores de musica medii aevi 1867—1876.
Commer, Fr., Collectio operum musicorum Batavorum, 12 Bände. Musica sacra, Berlin, seit 1839, Band 2—16.
Dehn, S. W., Lehrbuch des Kontrapunkts, Berlin, 2. Auflage 1883.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Werke von Senfl, Joh. Staden, Joh. Kasp. Kerll.
Denkmäler deutscher Tonkunst, Rhaws 123 Gesänge für die gemeinen Schulen, Werke von H. L. Haßler, Hieron. Praetorius, Hammerschmidt.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Trienter Codices; H. Isaak; Choralis Constantinus; O. Benevoli, Festmesse; Caldara, Kirchenstücke; J. Gallus, Opus musicum Band 1 und 2; Hammerschmidt, Dialoge; Stadelmayer, Hymnen; J. J. Fux, Werke.
Eitner, Bibliographie der Sammelwerke 1877; Verzeichnis der Kompositionen Lassos und Haßlers 1873, 1874; siehe auch Publikationen.
Eslava, Lira sacro-hispaña 1869, 5 Bände.
Finck, Heinr., Werke siehe Publikationen.
Finck, Herm., Practica musica 1556.

[1] Wegen der Nachweise im Einzelnen sei auch hier auf den ausführlichen Index am Ende des Bandes verwiesen.

Forsters Liederbuch, Nürnberg 1539—1556, Neudruck zum Teil in Eitners Publikationen.
Gallus, Werke, siehe Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
Gerber, Lexikon der Tonkünstler, 2 Bände 1791/92 und 1812—1814, 4 Bände.
Glareans Dodekachordon, Basel 1557, neue Ausgabe von Bohn in den »Publikationen«.
Goldschmidt, Hugo, »Studien zur Geschichte der italienischen Oper«, Band I, Leipzig 1902.
Grocheo, Joh., Sein Traktat »de musica«, siehe Joh. Wolf.
Grove, Dictionary of music, 4 Bände, (neue Auflage im Erscheinen begriffen).
Haberl, F. X., »Bausteine«, Wilhelm Dufay 1885, auch in der Vierteljahrsschrift 1885, siehe Kirchenmusikalisches Jahrbuch und Palestrina, Ingegneri.
Hammerschmidt, Werke siehe Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Denkmäler deutscher Tonkunst.
Haßler, Werke siehe Denkmäler deutscher Tonkunst.
Hawkins, General history of music, 5 Bände 1776.
Hiller, Joh. Ad., Sammlungen vierstimmiger Motetten, Leipzig.
Ingegneri, Karwochenresponsorien, herausgegeben von Haberl in Band 32 der Palestrina-Ausgabe.
Isaak, Choralis Constantinus, siehe Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
Josquin, Ausgewählte Motetten, siehe Publikationen.
Kade, W., Anmerkungen zu Band 3 der Ambrosschen Musikgeschichte.
Kerll, J. K., Ausgewählte Werke, siehe Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
Kiesewetter, »Verdienste der Niederländer um die Tonkunst« 1825.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, herausgegeben von F. X. Haberl, 1886 über Giov. Fr. Anerio, 1897 und 1902 über Adam von Fulda, 1903 über Fr. Anerio.
Kretzschmar, Herm., Führer durch den Konzertsaal, 4 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Kroyer, Th., Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft 1902; Vorrede zu der Ausgabe Senflscher Werke in Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
De La Fage, Diphtérographie, Paris 1859.
Lasso, Orl., Gesamtausgabe, besorgt von Haberl.
Lederer, Vict., »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« 1907.
Leichtentritt, H., »Was lehren uns die bildlichen Darstellungen des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?« Sammelband VII der Internationalen Musikgesellschaft. Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister in »Meisterwerke deutscher Tonkunst«, Leipzig, Breitkopf & Härtel; Neuausgabe von Band 4 der Ambrosschen Musikgeschichte; Neuausgabe von Werken des H. Praetorius und Hammerschmidt, siehe Denkmäler deutscher Tonkunst.
Ludwig, F., Über mittelalterliche Motette im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1904, Sammelband V der Internationalen Musikgesellschaft.
Lück, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche, Trier.
Maldeghem, Sammlung »Trésor musical« (seit 1865 über 20 Bände), Brüssel.
Malherbes, Ch., Ausgabe der Motetten Rameaus, Paris, in der Vorrede über Rousseau, Gossec und französische Kirchenmusik überhaupt.
Martini, Padre, Saggio fondamentale di contrappunto, Bologna 1774, 2 Bände.
Meyer, W., Über den Ursprung des Motetts in Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften 1898.

Montpelier, Handschrift von Neuausgabe siehe Coussemaker.
Morley, A plaine and easie introduction to practicall musicke 1597.
Moskwa, Prince de la, »Recueil des morceaux de musique ancienne«, 11 Bände.
Musical antiquarian Society, London, Neuausgaben von Werken Byrds, Anthems des 17. Jahrhunderts.
Nagel, Willib., Geschichte der Musik in England, 2 Bände, 1894, 1897; über Joh. Heugel, Sammelband VII der Internationalen Musikgesellschaft.
Naue, Neuausgaben von Motetten des J. Chr. und M. Bach.
Niemann, W., Neuausgaben von Werken des Adam v. Fulda, siehe Kirchenmusikalisches Jahrbuch.
Oxford history of music, Band 2 von Wooldridge, Band 3 von Parry.
Palestrina, Gesamtausgabe besorgt von Haberl.
Pedrell, F., »Hispaniae Schola musica sacra«; Gesamtausgabe der Werke Vittorias.
Praetorius, H., Ausgewählte Werke, siehe Denkmäler deutscher Tonkunst.
Proske, Musica Divina, Regensburg 1853—1863, 4 Bände, zweite Folge 4 Bände, herausgegeben von Schrems und Haberl; Aphoristische Bemerkungen zu den Motetten Lassos abgedruckt in den Vorreden der Gesamtausgabe.
Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Werke von Josquin, Werke von Heinr. und Herm. Finck, Motetten von Gallus, Dreßler von Lange.
Quittard, Henry Dumont, Paris 1907.
Rhaws 123 Gesänge für die gemeinen Schulen, siehe Denkmäler deutscher Tonkunst.
Riemann, Hugo, Handbuch der Musikgeschichte, Band II, 1, Leipzig 1907; Geschichte der Musiktheorie, 1898; Hausmusik aus alter Zeit, Leipzig, Breitkopf & Härtel; Musiklexikon, 6. Auflage, 1905.
Rimbault, Neuausgabe von englischen Anthems des 17. Jahrhunderts, siehe Music. antiquar. society.
Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke, 3 Bände.
Sandberger, Vorrede zur Neuausgabe der Kerllschen Werke, siehe Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
Sander, Sammlung »Die heilige Cäcilia«.
Schmitz, Eugen, Vorrede zur Neuausgabe Stadenscher Werke, siehe Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
Schneider, Max, Werke der Vorfahren Bachs, thematischer Katalog im Bachjahrbuch 1907.
Schöberlein-Riegel, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, 3 Bände, 1865—1872.
Schütz, Heinr., Gesammtausgabe, besorgt von Spitta.
Seiffert, Max, siehe Sweelinck.
Senfl, Ludw., Gesamtausgabe siehe, Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
Spitta, Phil., Vorreden zu der Gesamtausgabe Schützscher Werke; Bachbiographie.
Squire, Barclay, The Old Hall manuscript, Sammelband II der Internationalen Musikgesellschaft.
Staden, Ausgewählte Werke, siehe Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
Stainer, Dufay and his contemporaries, 1898; Early Bodleian music. 2 Bände, 1902.
Surzynski, Monumenta musices sacrae in Polonia.
Sweelinck, Gesamtausgabe, besorgt von M. Seiffert.
Tallis, 40stimmige Motette, herausgegeben von H. A. Mann, London 1888.

Telemann, Sammlung handschriftlicher Motetten in der Augustiner Kirche zu Gotha.
Torchi, L., L'arte musicale in Italia, Band 1—4.
Trienter Codices, Neuausgabe, siehe Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
Vasconvello, Lexikon der portugiesischen Musiker.
Vittoria, Gesamtausgabe, besorgt von Pedrell.
Walker, Ernest, A history of music in England, Oxford 1907.
Winterfeld, C. von, Gabrieli und sein Zeitalter, 2 Bände, 1834; der evangelische Kirchengesang, 3 Bände, 1843—1847; handschriftliche Motettensammlung in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (siehe Index).
Wolf, Joh., Die Musiklehre des Joh. de Grocheo, Sammelband II der Internationalen Musikgesellschaft; Geschichte der Mensuralnotation 1905; Neuausgabe der Rhawschen 123 Gesänge vom Jahre 1544; Neuausgabe der Werke Ahles, siehe Denkmäler deutscher Tonkunst.
Wooldridge, Verfasser von Band I der Oxford History of music.
Zarlino, Istituzione harmoniche.
Zulauf, Geschichte der Hofkapelle in Kassel.

Index.

13

24
25

